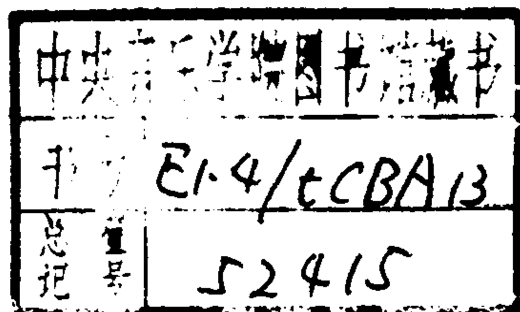

中央音乐学院图书馆藏书
书号 E1·4/tCBA13
总登记号 52415

目　　次

貝　多　芬

舒　柏　特

肖　　　邦

貝　遼　兹

門　德　尔　松

李　斯　特

勃　拉　姆　斯

杂論、短評、格言

作　者　序

［罗柏特・舒曼为《論音樂与音樂家》(論文選）作的序］〔注1〕

1833年年底。好象出于偶然，每天晚上在来比錫都有好几位音乐家(其中大都是年青人)聚会。这首先是为了友誼的交往，但同时也是为了交换一些关于音乐的意见(这門艺术对他們来說，乃是迫切需要的、不可或缺的精神食粮)。当时德国音乐界的情况，实在难以令人告慰。罗西尼还在把持乐坛，而在鋼琴音乐的范围内，几乎只有海尔茨与休恩丹两人风靡一时。〔注2〕然而，貝多芬、威柏与舒柏特在世的情景还是記忆犹新。曾几何时，已面目全非。誠然，門德尔松这顆明星正在升起，关于波兰人肖邦也正好有着非比寻常的传聞，但是这两位作家到以后才表现出比較深远的影响。某天，在这些年青又热情的头脑里，掠过一个念头：袖手坐待是不行的，应当起来，为了美好的将来、为了使艺术的詩篇重新为大家承認而进行斗爭！《新音乐报》的最初几期便是这样产生的。但是这些年青人牢固友誼的乐观并沒有持續多久。死神夺去了其中最使人敬爱的一位，路德維希・松克。〔注3〕其余的人也烟消云散，三三两两逐漸离开来比錫。他們的創举有垮台的危险，于是他們团体中的一个成員、一个耽于幻想的音乐家(以前他在鋼琴

上比在书本上所思索得更多)决定总揽《新音乐报》的編輯事宜，他搞这个事业先后共有十年之久，直到1844年为止。[注4]他就这样发表了許多論文，本书便由这些論文选輯而成。直到现在，作者还持有这些論文的大部分观点。当时他带着希望和恐惧交集的心情对許多艺术现象所发表的意见，都逐漸証实了。

现在还要提到另一个同盟，这是一个极其秘密、只存在于它的創始人的脑海中的組織——即大卫同盟。[注5]为了表达由不同的艺术人生观出发的不同的意见，作者覺得宜于虛构一些带有相反的艺术气质的人物，其中最重要的两位是弗洛列斯坦与埃塞比烏斯，而居于他們两者之間持折衷意见的乃是拉罗大师。大卫同盟象一根紅綫般貫穿着整个报紙，它把“Wahrheit und Dichtung”(现实与詩意)奇妙地結合起来，稍后，这两个为当时讀者們击节叹賞的友人，从报紙上消声匿迹了。自从他們被一位“佩里”[注6]女士带往遙远的地方以后，他們的文学活动便終止了。

如果这些反映了我們这动蕩不宁的时代的篇頁能使讀者注意某些已被现代潮流所淹沒的艺术现象，那末本书就算达到目的了。文章的按年編排可以令人看到当年蓬勃的音乐生活不断发展、不断演变的情景。

中央音乐学院图书馆藏书

貝　多　芬

弗洛列斯坦在狂欢节上的演辭〔注7〕

（发表于貝多芬的《第九交响曲》演奏以后）

弗洛列斯坦跳上鋼琴，开始演說："到会的大卫同盟盟友們！青年和成年人！我們有义务抨击音乐界的以及其他的庸夫俗子，特别是那些最頑固执迷不悟的。（参看1833年最后一期《彗星报》）〔注8〕

朋友們，我从来沒有对这首交响曲入迷！說实話，我对它比对我自己还要熟悉，因此大卫同盟盟友們，我不打算再談了。因为我談起来一定是沉悶得要命。倒是音乐会上的所见所聞，我想談一下我好象亲身經历到奥維德的《悲歌》〔注9〕里的情境，又好象上过了一堂人类学的課程。不过看到某些不順眼的事情，是否值得怒气勃发，諷刺地扮鬼脸，或者象让·保尔（德国作家，他的作品有逃避现实、追求一个所謂較高的理想世界的意味。——中譯者注）所描写的治阿諾磋〔注10〕那样，躱藏到气球里去，以便擺脫人間，与人們无牵无涉，冷眼看这些两脚的生灵远远在下面，沿着那个（极勉强才可称为生活的）悲慘的峽谷，彳亍而行呢。当然这也是不对的。

我一点也沒有生气。倒是埃塞比烏斯特别使我好笑。他眞是

地道的滑头，在捉弄一位胖先生。在奏柔板乐章(第三乐章)时，那胖子发出了一个奥妙的問題："先生，貝多芬好象还写了一首战爭交响曲，你說是嗎？"埃塞比烏斯不动声色地回答他"是«田园交响曲»，先生！""哦，对了，对了"，胖子拖长了尾音，装出一副恍然大悟的样子。

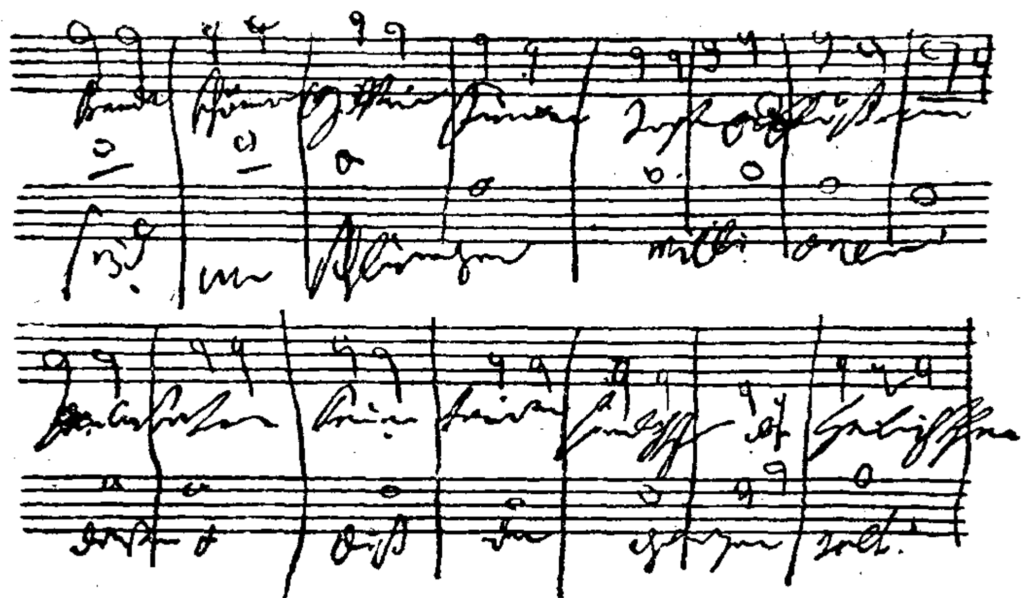
上帝給人鼻子就是为了好牵着他的鼻子耍弄他。听众的忍受能力实在大。关于这一点我可以举不少出色的例子。比如說吧，在一次音乐会上克里夫[注11]，就是您替我翻乐譜的那一次，我正在弹菲尔德的«夜曲»时，有一半听众已进入自我观照的境界了，也就是說，都已进入睡乡了。我弹的这鋼琴可算是所有舞台鋼琴当中最陈旧的一架，很不巧，我偏偏沒有踏到踏瓣，絆上了一个不知什么东西，发出一种好象土耳其近卫軍軍乐的声音。幸亏声音很輕，我就很高兴地利用这个机会蒙混观众，使他們以为这仿佛是模仿远方传来的进行曲声，以后我就常常重复这个效果。埃塞比烏斯当然竭力把我的秘密泄漏出去，可是有什么用呢，听众始終对我嘖嘖贊叹。

在听柔板乐章的时候，許多諸如此类的事情浮上了我的脑海，直到末乐章第一个和弦打断了我的思路。我对邻座那位战抖的先生說，要知道这仅仅是一个带有延留五度的三和弦，只是它的位置比較奇怪，弄不清到底哪一个是低音，是定音鼓上的A，还是大管上的F。請你查一查秋尔克的著作第十九章第7頁[注12]就知道。胖子說："啊，先生您的声音太大了。而且您显然是在和我开玩笑嘛。"我用一种恐吓的口气附着他的耳朵輕声說："合唱指揮先生，当心打雷；閃电从来不派遣自己的仆从在前面开路的——至多是

暴风雨在前，雷声总是在它后面。这是它的老规矩!”“但这样的不协和音必須有准备才行”……。他話未說完就又传来一次轰鳴声。

我为了装成一副温和的样子感到很吃力。要知道我只不过是用拳头在他身上輕輕地擦了几下而已。

指揮先生，现在你把低音主題的速度打得眞美，我甚至忘掉了在听第一乐章时感到的懊恼情緒了。虽然第一乐章上明明是謙逊地注明了“Un poco maestoso”。(更庄严些)



貝多芬的《第九交响曲》中《欢乐頌》的草稿

可是听它演奏起来倒好象是威严的上帝威风凛凛地緩步行进，向我們发出召諭呢。

“但是，貝多芬写这些低音是什么用意啊?”我的邻座又問了。“先生”，我沒好气地回答:“天才都有开玩笑的习惯。这里是一首类似守夜人的歌曲。——大意是“美好的时光消逝了，魔鬼又主宰世界了。”

啊，这些貝多芬迷我眞看够了。他們睜大了眼睛佇立着，大声贊叹：“哦，这就是我們貝多芬的作品，这是德国的作品——最后乐章里有个二重賦格。有人非难他，說他所写的不是賦格，但是他写得多么美妙啊——对，这才眞是我們貝多芬的大作！”另一伙人又插进来了：“这个作品好象給我們提供了各种不同体裁的詩篇。第一乐章是史詩，第二乐章是幽默詩，第三乐章是抒情詩，第四乐章把各种音乐表现手段結合起来，可說是一部詩剧。”有些人别无他話，只是贊不絕口。“宏伟的創作巍峨地聳峙着，就象埃及的金字塔。”还有些人却又对他作了細膩的描写：这首交响曲就好象是描写上帝的命令“要有世界！”于是太阳升起，它当空照耀着。人类的第一个祖先看看四周壮丽华美的景象，目夺神移……总之一句話，在你們面前展开的就是《旧約》摩西五經里的第一篇——《創世記》。

我愈来愈气忿，愈沉默了。最后这些热心地边看乐譜边聆賞的先生們掌声雷动。这时我抓住埃塞比烏斯的手，走出观众厅沿着灯火通明的楼梯，从一排排得意地微笑的人群中穿过。

楼下，在暗淡的灯光里，埃塞比烏斯好象自言自語地說：“貝多芬这个名字里蘊藏着多丰富的含意啊！光是这几个字的声音就好象足以永垂不朽了。我覺得好象再也沒有其它的字配做貝多芬的名字。”我靜靜地說：“埃塞比烏斯，你也胆敢称贊貝多芬嗎？他会象獅子一象站在你們面前，喝問，“你們是誰，居然敢称贊我？”——我不是說你，埃塞比烏斯，你是配的。可是难道一个伟人必須永远有千千万万个侏儒尾随着，做他的仆从嗎？他們这些侏儒以为只要微笑和鼓掌就已經对这位壮志凌云、身經百战的伟人完全理解了？他



貝多芬 （1823年）

瓦尔德苗列尔作



舒柏特 （1821年）

鉛笔画 庫培尔瓦依捷尔作

很高的四方形台座托着一架七弦琴，标志着他誕生和逝世的日子。上面是天空，旁边是几棵树。从前有个希腊雕塑家受委托設計亚历山大的紀念碑，他提議在阿濤山上凿一个碩大无朋的全身塑象，城市就座落在这个雕象伸出的手臂上。大家都說这个人发疯了，但是他还不算疯，倒是德国人为筹建貝多芬紀念碑只捐了这么一点戋戋之数，那才真的是疯了！拿破侖大帝，你真幸福，在远远的海洋中安眠。我們德国人不会为了你所贏得的战役，为了你和我們并肩作战而获得的胜利，替你筹建一座什么紀念碑，使你在九泉之下苦恼。假使我們替你建了这末一座紀念碑，你一定会带着你的一大堆輝煌战績（馬倫奇［意大利村名，1800年，拿破侖在此連敗奧軍。——中譯者注］、巴黎、翻越阿尔卑斯山新普倫［瑞士南部阿尔卑斯山之隘口——中譯者注］）从坟墓中站起来。在你的威力之下那矮小的紀念石象一定会裂得粉碎！貝多芬，你的«d小調交响曲»、你所有的崇高的歌曲、你的痛苦和欢乐，在我們心目中竟还不够伟大，因此我們覚得，还需要建一座紀念碑来宣扬你的名字，你只得生受我們的感謝之忱了。

埃塞比烏斯，我已看出你对我的話多么忿懣。我看到你的心地是非常善良的，只要为了有利于貝多芬紀念碑筹建，你甚至准备变成一座石象，供那著名的建筑师使用。但是难道我的内心不痛苦嗎？我沒有能见到貝多芬一面，沒有能把我发热的头額貼在他的手上。只要能够有这末一次，我甚至肯献出我的大半生……我沿着黑西班牙人屋200号的楼梯走着，四周就象死一般地寂靜。我走进他的房間；头戴冠冕的受伤的獅子，迎着我站立起来。他談述自己的痛苦，而在同一瞬間却有成千上万的人在他的«d小調交响

曲»庙堂的穹窿下对他贊美頌扬。四周的墙壁准备让开。他想冲出这間斗室，他抱怨大家把他遗弃在这样一个孤寂的所在，对他这样不关心——而这时在交响曲的諧謔曲乐章里低声部正奏着最低音；全场鴉雀无声，連气也不敢透，几千顆心好象由一根发絲吊住悬蕩在无底深渊的上空。突然爆发了一声轟鳴，最伟大的美妙音响紛至沓来，彷佛千万道虹彩一道接一道地不断涌现，使你应接不暇。——我和貝多芬在街上急冲冲地走着，誰也不认識他，誰也不向他行礼致意——交响曲的最后几个和弦轟鳴了；听众得意地搓手。庸夫俗子們兴奋地感叹：“啊，这才是真正的音乐。”

在他生前，你們就这样欢迎他。他沒有一个旅伴，連一个也沒有。他也和拿破侖一样带着一顆受难的心灵，在这大城市的荒漠之中与世长辞，一生当中沒有过一个儿女拥抱在怀里。

替他建立一座紀念碑吧，可能这是他应分所得的，但是将来在你們紀念碑倒坍的台座上会有人写上歌德的詩句：

> 如果誰健壮、爽朗、乐天，
> 他的邻人就将他折磨熬煎，
> 当他在世創作的时候，
> 邻人們用石头砸他，要致他于死命。
> 一旦他撒手归天，
> 立刻大家就为他募捐。
> 为了哀悼他生前遭遇不幸，
> 要把紀念碑来筹建。
> 无知的人們啊，何以現在
> 把当初的主意改变。

干脆忘掉这可怜的人吧，
何必再为他惦念。

〔根据 C. 舍尔文斯基的俄譯〕

弗洛列斯坦

二

如果一定要給誰扬名，以免他們湮沒无聞的話，我看最好給那些攻击貝多芬的評論家勒石立碑，以志不朽。特别是其中的一位先生，他在 1799 年《大众音乐报》第 151 頁上曾作过如下的預言：“如果貝多芬先生不再自暴自弃，走上正路，那末凭他的才华和勤奋努力，他在鋼琴曲方面是一定会作出許多宝貴的貢献的！”等等。当然他这一番話听起来倒很入情入理。可是三十七年过去了，貝多芬的名字已象奇葩一样怒放，而这位評論家却在他的湫溢斗室里无声无臭，象蕁麻般地枯萎了。不管怎样我总想和这可怜的人認識一下，替他募捐一笔款項，以免他冻餒而亡。

彪涅說：“終于我們准备給音乐上帝造一座紀念碑了。”我認为除了我們筹建的这座将来的废墟以外，还可能有两座或三座紀念碑。

我們認为，維也納人很可能会嫉妒波恩人，也开始堅持要兴建一座紀念碑。也許有人問，这倒挺有意思——到底哪一座是合法的呢？我說，这两座紀念碑都有权利存在。貝多芬在两个城市的教堂里都登記过。萊茵河自詡是他的搖籃，多瑙河則因为是他葬身的处所而引以为荣（誠然这是一种哀荣）。也許富于詩意的心灵会垂青于流向东方、傾注入浩瀚的黑海的多瑙河；而另一些人則

对幸福安乐的萊茵河流域和伟大的北海感到自豪。最后，德国学术中心——来比錫的特殊功績也不容抹煞。是这个城市的居民首先对貝多芬的作品感到兴趣并从而得到了不少欢乐，所以我指望将来会有三座紀念碑……。

一天傍晚，我到来比錫公墓去寻找一个伟人的安息场所；我在那里徘徊了好几个鈡点，把整个墓园都踏遍了，可是哪儿也找不到“約·謝·巴赫”的墓志銘……我問掘坟穴的工人，他一个劲地摇头，仿佛譏笑我的愚昧无知。他說“巴赫多得很，怎么找啊！”我在归途中对自己說：“命运这样安排，多么富有詩意啊！这样我們就不会再想起灵魂的腐朽外壳，甚至我們也不会想起死的形象了。他的骨灰飞扬到四面八方。这样我将永远想象巴赫穿着庄重的服装在管风琴旁正襟危坐，他的創作的波浪在他四周汹涌澎湃。听众在下面虔敬地朝他仰望。在上面，也許天使也在向他俯視。”——以后不久，你，斐里克斯·梅里蒂斯[注16]——有高尙的头脑和心灵的人——演出了他的一首变奏合唱曲。歌詞是«Schmücke dich,o liebe Seele»（«可爱的人儿，装扮起来吧»）；在定旋律（cantus firmus）周围盘旋着許多金碧輝煌的花环，整首乐曲里充满了幸福安乐的气氛。后来你亲口对我說：“如果你生活坎坷失掉了一切希望和信仰，那末光是这一首合唱曲就足以使你重新振作起来。”

我沉默无語，我再一次不由自主地、差不多是机械地走到那个公墓，在那里我因为不能亲手在他的坟墓上献花而感到剧烈的內心痛苦，我实在有些鄙視1750年的来比錫人[注17]了。

請别再和我談为貝多芬建立紀念碑的事吧。

三

在庙堂里应当踮起脚尖悄悄地走，可是你，約那坦·弗洛列斯坦，却卤莽地闖进来，凌辱了这神圣的处所，现在有成千上万的人都在傾听我的倡仪；这是全国的事情：德国最伟大的艺术家，德国語言和思想的最伟大的代表必須受到大家的尊敬，甚至让·保尔也不例外，因为他們属于我們的艺术。大家热心地筹建席勒紀念碑，这事情已經进行了好多年了，而在古騰堡的貝多芬紀念碑的筹建工作我們还刚刚开始；如果你要横加阻挠，使这件事告吹，或是拖延了它的进程，你就应当受尽德国的扎年之流的嘲笑〔注 18〕、彪涅的粗魯的呵斥和拜倫勛爵这位淘气的詩神的痛击！

我想对你們談一桩事，請你們效法这个例子去做！多年前，有四个貧穷的姊妹，从保格梅来到我們的城市，靠弹豎琴和唱歌卖艺为生。她們有很大的才能，可惜从来沒有正规学习过。有一位精通技艺的音乐家❶参加了她們的活动，让她們受到教育。多亏他的帮助，她們終于获得了名声和幸福。后来这个人死了，誰也不再提起他，只有他的亲友才偶尔記得他。差不多过了二十年，这四姊妹忽然从遙远的地方寄来一封信和一大笔款項，为他們的教师筹建紀念碑。这座紀念碑现在矗立在巴赫故宅的窗下。每逢有人談到巴赫，他們的視綫就会落到了这朴素的雕象上。这就是四姊妹感激她們的恩人的使人感动的表示。貝多芬的每一頁創作，都以伟大的思想启导了我們国家，他是我們的民族的驕傲——难道我們全国人民不应当为他兴建比希勒的宏伟一千倍的紀念碑么？如

❶ 这人是福瑪教堂的合唱指揮希勒（1852 年）。

果我大权在握，我一定为他兴建一座仿照帕拉第奥风格的庙宇，里面要塑十座雕象，它們縱然不是由托瓦德森和丹涅开尔本人雕刻〔注19〕，至少也得在他們监視之下雕刻；九座雕象代表九位艺术女神，也代表他的九首交响曲；克里俄——代表《英雄交响曲》；塔里亚代表《第四交响曲》；攸特彼代表《田园交响曲》等等，而他自己的塑象則代表威赫的謬薩格特（即阿波罗——艺术創造者——中譯者注）那里必須时常举行德国民間合唱队竞賽的音乐庆祝会。在那里将以精湛的技巧演奏他的作品。或者换一种方式，以一百棵百年以上的大橡树，在地上书写他的姓名，或者把他雕刻成一个巨大的塑象（就象拉戈·瑪芝奥尔山上〔注20〕的保罗梅烏斯教堂一样），这样他就可以象生前一样，居高临下地俯瞰群峰。在萊茵河航行的船上外国人問起："这个巨人是誰？"連三尺孩童都可以回答，这是貝多芬。——他們就一定会認为，这是德国哪个朝代的皇帝。或者从实际利益着眼，建一座学院来紀念他，題名为"德国音乐学院"。在它里面，首先要宣扬貝多芬的遺訓。——音乐不是象普通的手艺一样，可以被任何人学会，音乐是一个由献身于音乐的人們开放，供优秀的人物遨游的奇妙国土——它是一所詩人的学校，也是一所按其希腊原文的深刻含意来說的音乐学校。总之一句話，請你們立刻投入这高尙的事业，快改变过去迟鈍和冷淡的态度吧。請你們思考一下，这座紀念碑也将是你們自己的紀念碑！

埃塞比烏斯

四

你們的看法都是不着边际，毫无結果的：弗洛列斯坦进行破

坏，埃塞比烏斯使他的破坏更徹底。当然，尊敬和銘感我們爱戴的伟大先輩的标志莫过于遵照他們的遺訓去做；但是，弗洛列斯坦，你得承認我們也必須在外表上表示我們的敬意；而如果我們連发起也沒有发起，那末下一代就会拿上一代的消极作为借口。何况，你对筹建紀念碑这事所发表的激憤言論，可能会被某些人利用来掩飾其卑鄙目的，来掩飾自己的吝啬，也可能你是害怕如果对紀念碑过分贊扬，会被人捉住話柄，要求履行諾言。所以，我看你們还是取得一致的意见，如筹建紀念碑共同出力吧！

在德国全境，应当組織人进行募捐，举行演講会、音乐会、歌剧演出、教堂音乐演奏会，也可以在盛大的音乐庆祝会上呼吁大家捐献。

法兰克福的里斯、奥格斯堡的車拉尔德、凱尼斯堡的L. 舒柏特，已經奠下光荣的基础。此外还有柏林的斯波蒂尼、加塞尔的史波尔、魏瑪的洪梅尔、来比錫的門德尔松、德累斯頓的列西格、德騷的史涅德、汉諾威的瑪尔什勒、史图嘉特的林德潘特勒、維也納的捷弗里德、慕尼黑的拉赫勒、斯德丁的辽維、多腦兴根的卡里沃德、哥本哈根的維捷、布累斯劳的莫捷維烏斯、不来梅的里姆、卡尔斯卢埃的史特劳斯、里加的多尔恩——瞧我給这些可尊敬的艺术家开了多长的一张名单，此外，还不知有多少城市、人力、資金作为我們的后盾。这样一来就可兴建一座高耸入云的方尖碑或是庞大无与倫比的金字塔，可以向我們的后裔宣告，这位伟大人物的同时代人是多么尊崇他，把他的精神看得高于一切，并且竭力用非比寻常的标志来表示他們的景仰。

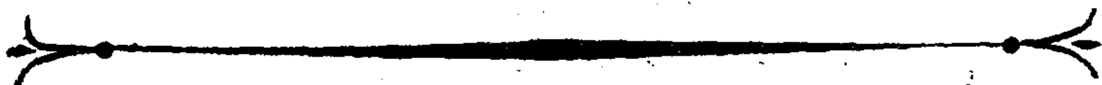
拉　罗

貝多芬的几首《列奧諾拉序曲》〔注21〕

不久前某天晚上，門德尔松指揮来比錫乐队，使我們有机会接連听到貝多芬的几首《列奧諾拉序曲》，許多人都还記得这件事，并且感到欣慰吧。我們的报紙也曾报导过这件事。今天，值第四首序曲刊印之际，我們想把这几首序曲再談一下。

第三首序曲是其中最生动有力，在艺术造詣上最完美的一首，这是所有的艺术家都一致公認的。但是对第一首的价值也不能过分低估——除了一处較差的地方以外（总譜第18頁），应当說，这是一首美妙的散发着淸新气息的乐曲，完全不愧是出于貝多芬的手笔。引子、到快板部分的过渡、第一主題、对弗洛列斯坦的咏叹調的回忆、末尾的漸强、——这一切都說明这位大师的情感是多么丰富。当然，把第二首和第三首加以比較，也是饒有兴趣的。在这里，这位艺术家好象让我們窃听他怎样进行工作。我們可以看到他怎样删改主題和配器法他又怎样在两首序曲里都不肯割舍弗洛列斯坦的咏叹調。这个咏叹調开头三小节又怎样貫穿在整首乐曲里。他又怎样不肯去掉那段小号插句（这段插句在第三首序曲里比在第二首里更优美），他又怎样精益求精地直到他达到我們所贊美不置的第三首的完美境地为止——細心观察并比較这一切乃是一个年青艺术家所能担任的最有趣、最有成效的任务。我們将多么高兴地把这两首作品加以仔細对照啊。然而，比較对照两首序曲，靠总譜要比靠文字說明容易得多。所以我們在这里不打算多談，而是簡略地說一下这两首序曲之間最重要的区别……〔注22〕

第39号



舒　柏　特

〔舒柏特的几首鋼琴奏鳴曲〕〔注23〕

《第一大奏鳴曲》《a小調》作品第42号
《第二大奏鳴曲》(D大調)作品第53号
《幻想奏鳴曲》(G大調),作品第78号
《第一四手联彈大奏鳴曲》(降B大調)作品第30号

讓我們来談談我們心愛的作品——弗兰茨·舒柏特的奏鳴曲吧(許多人只知道他是一位歌曲作家,而絕大多数人几乎連他的名字也不知曉)。这里我們只能浮光掠影地作一些簡单的評价。因为,如果要对他的作品作一个全面的介紹,詳尽地說明我們对他如何推崇;就得写好几本編著,这还需要等待很长一段时間。

当然,这三首奏鳴曲干脆都得称道为"宏伟"的奏鳴曲。但是,把三首比較起来,我們总覺得《幻想奏鳴曲》不論在形式上或气魄上都是其中最完美的一首。这个作品通篇都是有机地統一的,自始至終洋溢着生活的气息。末乐章更是出色,誰若是缺乏想象力,就别想探得其中的奧妙。

和《幻想奏鳴曲》最相近的是《a小調奏鳴曲》。第一乐章是这样宁靜,这样富于梦想,簡直使你感动得流泪;它所根据的两个主

題异常巧妙地結合在一起，使你不得不惊訝。这位魔法师手段实在高明，居然能这样别出心裁地使两个主題得到統一和对比。兴高彩烈的«D大調奏鳴曲»却不然，它里面充滿了另一种生活情調，它前后呼应，一步紧一步地抓住你的心灵，使你神往！接着是柔板乐章，它純粹是舒柏特式的，充滿热情，才思横溢，音乐好象怎么也不能結束。最后一个乐章的风格和全曲未必符合，它相当风趣，誰要是一本正經地去听它，那就未免可笑了。弗洛列斯坦說：这个乐章，是对普列叶尔·万加尔作品的小市民风格的諷刺。〔注24〕埃塞比烏斯則是另一种看法，他認为在乐章中对比的地方可以看到通常用来吓唬小孩的鬼脸。不論是前一种或是后一种看法，总之都归結到一点——这个乐章是幽默的。

«联弹奏鳴曲»，我們認为是舒柏特作品中最缺乏独創性的一首；只有在很少几处地方可以依稀辨認出舒柏特的风格。我們品評一个人或是一位艺术家，总是拿他最好的作品来作为依据。有多少作曲家，只要作出一首象«联弹奏鳴曲»这样的乐曲，就有荣膺桂冠的資格！可是在舒柏特的桂冠上，这首作品却只是一条微不足道的細小的桂枝。衡量的尺度相差到如此！

舒柏特的歌曲也許比他的器乐曲更富有独創性。但是，我們認为他的器乐曲也富有眞正的音乐性和独特风格，也应当給予很高的評价。

舒柏特特别是作为一个鋼琴作曲家，有一个优点是其他作曲家难以企及的。在某种意义上，甚至还超过貝多芬——尽管貝多芬在耳聋后，內心的听覚异常敏銳。这个优点在于，舒柏特的配器更加鋼琴化。換句話說，也就是他所作的音乐都符合鋼琴的本性。而

其他作曲家，就比如貝多芬吧，为了賦与音以色彩就得設想法国号、双簧管的音色……以下还要补充几句，对舒柏特这几首作品的內容作一个概述。

舒柏特能够把最微妙的情感和思想，甚至把社会事件和生活情况用声音表达出来。人的理想和志趣有多么紛紜万狀，舒柏特的音乐也就有多么錯綜复杂。凡是經他目光投射过、他的双手触碰过的东西都变成了音乐；就好象丢卡利翁和皮拉一样（丢卡利翁是希腊神話中普罗米修斯和克吕墨涅的儿子；皮拉是他的妻子，宙斯发洪水灭人类时，只留下他們二人。——中譯者注），擲出的石块，却变成了活生生的人。他是貝多芬以后最杰出的音乐家，也是一切庸俗现象的死敌，他所創作的，乃是具有最高涵意的音乐。

在这即将逝去的一年的最后时刻，让我們在想象中再一次默默地和他握手吧。如果你因为他的手早已冰凉，不能再回答你的热情而感到悲痛，那末請你記住，既然世上还有許多象我們所談論的那位一样的人，〔注25〕生活还是挺有意义的。努力吧，象他一样地努力吧，永远也别妄自菲薄，别辜負上蒼賦予你的大好才能。

［弗・舒柏特的《三重奏》，作品第99号，降B大調］〔注26〕

只要浏览一下舒柏特的《三重奏》［作品第99号，降B大調］，人世間的辛酸和劳苦就会退到次要地位，世界就又煥发着鮮艳夺目的光彩了。約十年前，舒柏特已經有过一首三重奏，象上天震怒的天象征兆一样，掠过平凡的音乐界上空；这首三重奏恰好是他的第100号作品，〔注27〕在創作了这部作品不久以后，他就在1828年11月間与世长辞了。这首新出现的三重奏，大概作于上面所提

的那首以前。〔注 28〕根据风格来看，无論如何也不能把它划入早期作品，它可能写于那首有名的《降E大調三重奏》稍前一点的时期，但是，这两首作品之間却有着本质上的区别。《降E大調三重奏》的第一乐章充滿了憤怒，同时却又洋溢着无比的热情，而我們所要討論的这首三重奏，却是优雅、亲切，象女性般纖美柔和的：那首三重奏的柔板乐章——好象是叹息，愈来愈深的內心苦悶，而这首乐曲的柔板乐章——却是逍遙自在的遐想，連翩而来的优美情感。两首三重奏的諧謔曲乐章彼此相象，但我比較偏爱較早出现的那首第2号三重奏（《降E大調三重奏》）的諧謔曲乐章。这两首的末乐章我不打算比較了。总起来說，《降E大調三重奏》比較活跃，有男子气概，富有戏剧效果；而本文中所談的这首三重奏，恰恰与之相反，是沉思冥想的、女性式的。但愿舒柏特这首临終前的作品成为他珍貴的遺訓吧！

不管时光将带来多少美好的东西，第二个舒柏特决不会很快就产生的。

罗·舒曼

弗兰茨·舒柏特最后几首作品〔注 29〕

如果說：著述丰富是天才的主要特征之一，那末弗兰茨·舒柏特可以儕身于最伟大的天才之列了。他享年只有三十余，写作的数量却多得惊人。这些作品当中，已刊印的也許只有一半，其余的作品只有一小部分还有发表的希望，而絕大部分恐怕永远也沒有和群众见面的机会了。即使侥幸能够問世，那也要很多年以后才能实现。

在舒柏特的第一类(已刊印的)作品中，以他的歌曲流传最为迅速而广泛。如果天假以年，他也許会把整个德国文学逐漸配上音乐吧。台列曼〔注30〕曾有过这样的要求:“眞正的作曲家能够替入场券配音乐。”他如果活到现在就会发现舒柏特正是这样的作曲家。舒柏特的情感縈注到什么地方，什么地方就会涌出音乐。埃斯希尔·克罗普什托克的文学作品素称是难用音乐表达的，經过他的高明手段却无不迎刃而解。这和他能在繆勒〔注31〕等人的比較浅显平易的歌詞中发掘出最深刻的方面，是同样难能可貴的。其后又有大量的器乐曲出版了，这里面包括各种形式和体裁：三重奏、四重奏、奏鳴曲、回旋曲、舞曲、双手或四手联弹的变奏曲——篇幅长的、短小的，它們都充滿了令人惊奇的罕有的美；本报曾多次作了比較詳尽的介紹。尙待发表的作品有：弥撒曲、四重奏、大量的歌曲以及其他乐曲。属于最后一类的(很少或者沒有发表希望的)，則是他的大型作品——几部歌剧、大型的宗教乐曲、許多交响曲、序曲以及其他一些作品，这些都存放在舒柏特的遺产继承人那里。舒柏特最后的一批印行的作品有《四手联弹鋼琴大型重奏》，作品第140号，和他的最后一号作品《三首大型鋼琴奏鳴曲》。〔注32〕

我曾有一段时期不大愿意公开談論舒柏特。只有在夜深人靜之际，当着星光树影梦想到他，誰从来沒有梦想过呢。我为这个新出现的奇才贊叹不已，我覺得他的精神财富不可限量，浩瀚无垠，无与倫比。我不理睬任何反对他的讕言，可是当时我仅仅是想到他而已。随着岁月的更替，我們的要求愈来愈高，我們所喜爱的人的圈子也就愈来愈縮小了；其原因，一方面在于我們自己，另一方

面也在于艺术家本身。哪里有这么一位艺术家，我們毕生当中会对他始終抱同样的看法呢？只有經历过多年的磨練以后，才懂得尊崇巴赫，而对青年来說这是不可能做到的；甚至莫扎特的阳光灿烂的峰巔，对于青年也还是高不可攀，是他們难以賞識的。要了解貝多芬，光在音乐上勤学苦練是不够的。在这方面生活經驗大有关系，因为在我們生活的各个特定阶段，他总有某些作品比其他一些作品更使我們感动。我可以肯定說一句，年岁相仿的容易接近，青年容易了解青年的奔放热情，正如成人容易了解成熟的大师的魄力，是同样的道理。舒柏特永远是青年們的宠儿，因为他所有的正是他們所需要的：感情洋溢的心灵、大胆的思想、敏捷的行动。他对他們娓娓动听地讲述浪漫色彩的故事，讲述騎士、少女和冒险奇遇，这是一般青年都爱听的。有时他还在这些故事里面加进一些詼諧幽默的佐料，使其更有滋味，但总是加得适可而止，以免破坏了主要的比較温和的情調。除貝多芬以外，再也沒有誰能象舒柏特那样启发演奏者本身的幻想了。他的某些特色容易被模仿，对我們的想象有很大的誘惑力。此外他仅是将千百种思想勾勒出初步的輪廓，使我們渴望加以发展，这就是舒柏特的魅力所在。他将有很长一个时期継續对人們起同样的影响。

十年以前，我一定会把这几首最后刊印的作品列入世界上最优秀的作品之林。即使今天拿它們和现代的成就相比，我还是对它們抱这样的看法，但是在舒柏特的作品中它們終究不是最上乘的，和他的《d小調弦乐四重奏》、《降E大調三重奏》❶以及他的許多小

❶ 写这一段話时，大家还不知道《C大調交响曲》(1852年)。[注33]

型的声乐曲和鋼琴曲相提幷論。

我覺得这首二重奏主要是受了貝多芬的影响产生的；另外，我以前还一直認为：它是一首改編为鋼琴曲的交响曲，直到我看到它的手稿上作曲者亲笔的題署«联弹奏鳴曲»，才"迫不得已"地改变了自己的看法。我說："迫不得已"，是因为我还很难舍弃我以前的见解，象舒柏特那样写作丰富的作曲家，写到后来，一定不会考究名称，很可能他在构思阶段是計划把它写成交响曲的，而匆促間却把这个作品写成了奏鳴曲。还可以有一种比較实际的理由：奏鳴曲容易找到出版商，而交响曲則不容易，特别是当作者还刚刚开始获得声誉的时候。我是非常熟悉舒曼写作鋼琴曲的风格和手法的。把这首作品和他的其余富有鋼琴曲风味的奏鳴曲加以比較，我不能不相信，这首二重奏一定是管弦乐曲，这里可以听到弦乐器和管乐器，整个乐队的全奏、个别乐器的独奏、定音鼓的滚奏。这首二重奏所用的是宏大的交响乐形式。这首作品里有貝多芬交响乐的回声（第二乐章和貝多芬的«第二交响曲»的行板乐章有相同的地方，最后一个乐章和«A大調交响曲»的末乐章有相象的地方）。甚至某些比較平淡无奇的地方，也好象是由于从交响曲改为鋼琴曲而失掉了原来的神采的——这一切都是对我的看法的有力佐証。有些人非难舒柏特，說这个作品作为一首鋼琴曲来看，构思不正确，說他对鋼琴提出了过高的要求，使这个乐器不能胜任。我講以上的一段話，便是为这首二重奏辯解，因为，如果把这首作品当做一首經过改編的交响乐，我們就会对它换一种完全不同的看法了。如果大家同意我这个論点，那末我們的音乐作品中就又增添一首交响曲了。〔注34〕

上面已經提过，这首二重奏和貝多芬的作品有相象的地方——这也沒有什么，我們大家不是都在利用他的宝藏么。但是，即使沒有这位伟大的前輩的熏陶，舒柏特也决不会成为另外一个样子。只不过他的独特风格也許表现得多一些罢了。哪怕是稍为有一点感受和理解能力的人，也能够在作品的最初几頁就辨别出哪是貝多芬，哪是舒柏特。舒柏特和貝多芬比較起来，略带一些女性的气質，比后者柔和得多，爱喋喋多言，喜欢用冗长的乐句；他和貝多芬并列一起就好象一个儿童置身在巨人当中，无忧无虑地玩耍，这首交响曲和貝多芬的那些交响曲的关系也是这样。而就音乐的誠恳和眞摯来看，它也只能是出于舒柏特的手笔，决不可能是任何其他人的作品。誠然，他在某些地方也象貝多芬那样表现了巨大的魄力，有时也引导群众前进，但在任何时候他和貝多芬之間总是有女性与男性气質的差别——貝多芬慣于发号施令而舒柏特却总是在提議、在劝誘。当然这一切只是和貝多芬相比而言，和其他人比較起来，舒柏特还是有足够的男性气質的，而且在近来的音乐家当中可算是最勇敢、最富有自由思想的一位。对我們所談的二重奏也应当持这样的观点。在听这首乐曲时你用不着寻找美妙的音乐，它会自动地奔向我們的面前。你愈是多对它冥想，就愈是被它魅惑。对于这个摯爱人类的、富于詩意的心灵，我們是不可能不敬爱的。尽管柔板乐章酷似貝多芬的作品，我簡直不知道舒柏特还有哪些作品能象这首一样充分表达了他自己的独特风格。在这里舒柏特簡直是呼之欲出。有几个小节会使你情不自禁地念出他的名字而深信不疑，这是他的作品。此外，我們大家还会同意，这个作品自始至終都在同一个高度上——当然，对任何作曲家永远要提出这

样的要求。但遺憾得很，近来很少人能符合这个要求。任何音乐家都不应当对这样的作品格格不入。如果他們跟不上时代的进展，而难于理解某些现代的作品，以及許多属于将来的新事物的話，那末，这完全是他們自己的过失。新出现的所謂浪漫派絕不是从天而降的，它自有其植根的土壤。

三首奏鳴曲从作品編号来看，是舒柏特最后的作品，但是，我感到很詫异，因为假如不看它們創作的日期，就决不会認为是他最后的作品，我个人認为它們是这个作曲家比較早期的創作，正好象我总是覺得«降E大調三重奏»是他最后的作品，是他的个性的最高表现一样。当然象舒柏特那样每天都写作得那末多的人，是不可能永远走上坡路的，永远都是百尺竿头更进一步的。因此，这三首奏鳴曲也可能是他最后的作品，虽然我不知道他是不是臥床不起的时候写这首奏鳴曲的。音乐的本身却迫使我下这个結論。〔注35〕不过，也許是"最后的作品"这几个悲慘的字眼使我想象到作曲家已临近他的末日，而有些神經过敏、无中生有地乱想了吧。但是，不管怎样，我总覺得这几首奏鳴曲和他其余的奏鳴曲比較起来，有显然不同的地方：就創作手法来說，它們比其他奏鳴曲要质朴得多，舒柏特一向是爱好运用灿烂輝煌的新穎技巧，而在这几首奏鳴曲里却自动放弃了这些技巧；在这里，作曲家没有象他以往那样，在每个乐段中都增添了新的綫索，而是自始至終展开一个固定的共同的乐想。这个乐想曲調是那么丰富，无尽无休，永不停頓地一直往前流动，从一頁流向另一頁；間或有几次热情激发，但是很快使音乐恢复它安靜的流动了。以上这些看法，是不是由于想到他的疾病而产生的呢——請头脑比較冷靜的人来判断吧。但是

我个人对这几首作品的印象正是这样。結尾輕松愉快，分外亲切，仿佛明天又会重新开始似的。可是命运却作出了不同的决定……他一定是用安靜的月光来迎接死神的来临的。如果說，他的墓石上写着，这里“安眠着美好的財富和更美好的希望”，〔注36〕訌我們怀着感謝的心情只記住前者吧。一味空想，他如在世还能有多大的造詣，是徒劳无益的。他已做了許多事。光荣归于象他那样力求上进，象他那样不懈地实现自己理想的人。

罗·舒曼

弗兰茨·舒柏特的四首即兴曲，

作品第142号〔注37〕

但愿他还活在世上，能看见自己如何受大家敬仰，那該多么好啊？这也許会鼓舞他获得更高的成就。但是，他既然早已长眠地下，此愿难酬，我們在凭吊之余，唯有关切地搜集和宣扬他所遺留下来的一切。在这份遺产里沒有一首作品不是傾訴他的心灵的。古往今来只有很少几首艺术作品能象舒柏特那样鮮明地留下作者的印痕。这四首即兴曲的前两首也正是这样，每一頁都仿佛悄悄告訴我們："这便是弗兰茨·舒柏特"。在这两首即兴曲中，我們再一次品味到舒柏特平素的风格——丰富多采，倏忽变幻，而又是永远那样使人心往神馳。只是，舒柏特是否当眞把这几件作品称为即兴曲，我还难以相信。第一首即兴曲分明是奏鳴曲的第一乐章。它展开得那样完滿，形式又是那样完善，使我絲毫也不能怀疑，它的构思正是奏鳴曲第一乐章。第二首即兴曲，我認为是同一首奏鳴曲的第二乐章。从調性和音乐的气質来看，它是和第一首即兴

曲紧密相連的。至于第三、四个乐章何在，舒柏特是否写完了这首奏鳴曲，那只有和他亲近的人才知道了。也許我們可以把第四首即兴曲看为末乐章。不过，虽然它的調性有利于这个假設，而从該曲的性质来看，却适足以推翻这个假設。

因此，以上仅是我个人的一点猜測。到底眞相如何，必須看了手稿，方能明白。但是，我并不認为，我的见解是无关紧要的——我覺得乐曲的标題和名称并沒有特殊的意义，从另一方面来說，我覺得，在任何作曲家創作的花圈中，奏鳴曲总是最美丽的装飾，多多益善，因此我很愿意在舒柏特的为数众多的奏鳴曲中再添上一首，甚至再添上十二首。

至于第三首即兴曲，我覺得很难把它算为舒柏特的作品，頂多也只能算为他的一首儿童乐曲；它乃是根据一个异常貧乏的主題作成的、不大有趣或簡直是索然无味的变奏曲；絲毫也不象舒柏特一般的变奏曲那样富于机巧和想象力。所以我們应当把第一、二首即兴曲連續演奏，并且在它后面加上第四首，使乐曲的情趣更为生动。这样，我們所得到的縱然不是一首完整的奏鳴曲，至少也是一首优美的近似奏鳴曲的作品了。已經知道了舒柏特的风格，也許只要把这首乐曲从头到尾弹一遍，就可以完全理解它的情趣了。

第一乐章是輕松的、充滿幻想色彩的装飾性乐句。和某些比較安靜的旋律性乐句相对照，好象作者想催人睡眠。这个乐章想必是作于心情忧郁的时刻，也許作于緬怀往昔的遐想中。第二乐章正象舒柏特的作品常有的情形，比較带有沉思冥想的性质。第三乐章（即第四首即兴曲）却和前两个乐章大异其趣，有点恼怒，但

并不激烈，此外还显得有点温厚。我这样講，未必是錯誤的。談到这首作品，我有时就不由得想起貝多芬的一首非常有趣，但很少为人所知的作品«为丢掉一文錢而憤怒»。

罗柏特·舒曼

弗兰茨·舒柏特的«C大調交响曲»[注38]

一个初次造訪維也納的音乐家，当然，开头一定会有段时期，对大街通衢上节日般的热鬧景象感到愉悅，惊訝地佇立在斯台方塔前，为之目夺神移。但不久他就会記起，离城区不远有一个墓园，对他来說比这个大都市里所有的名胜古迹更为重要。在那里安眠着音乐艺术界的两位最伟大的人物，彼此仅相隔数步。

一定已經有不止一位年青的音乐家，象我一样，在这大都市里經历了最初几天紛忙的生活以后，去往維林墓园，在这两坏黄土之前供上鮮花，也許我在貝多芬墓前所看到的那株野玫瑰，就是他們当中的一位手植的吧。舒柏特的墓沒有装点。我毕生的宿愿終于得偿了。我站在这两座神圣的坟墓之前，久久不能离开，我簡直有些羨慕躺在他們之間的那位(如果我沒有記錯的話)奥东涅尔伯爵。能亲眼见到某个伟大的人物，和他握手——我想每个人都渴望这样的机会吧。但是，如果說这两位我最崇拜的当代艺术家，我自恨緣慳已不能在他們生前訪晤，那末在去过他們的墓地以后，看一看某一位曾和他們非常亲近的人也就很不差了。——最好能看到他們的弟兄。在归途中我記起了舒柏特非常器重的兄长斐迪南还健在，費不了多大的功夫，我就找到了他。根据舒柏特墓上的胸象来看，我覺得他們兄弟俩面貌酷肖；斐迪南个儿不高，但身体很結

实;他的脸是一副音乐家的脸,带有坦率和眞誠的表情。从我在报刊上常常对他的兄弟公开表示的尊敬語調,他立刻認出我是誰来。他对我談到,并且給我看了許多东西。蒙他慨允,这些东西已經在我們的《新音乐报》上以《遺物》为題,陆續发表了。〔注 39〕最后他还給我看他手头上保存的舒柏特創作的珍宝。看到这一大堆財富,我不由喜悦得渾身发抖,应当从哪一件着手呢?开头应当談哪一首作品呢?除了其他作品之外,他还給我看了几首交响曲的总譜,其中有許多还从未演奏过。往往有人着手排練,但总是因为它們太难,要求太高而中輟。必須知道維也納的情况、它的音乐生活的条件以及在那里組織大型演出的困难,才可明白,为什么在舒柏特居住并进行創作的那个城市,只能听到他的歌曲,而他的比較大型的器乐曲,却几乎一首也听不到。假設我沒有和斐迪南·舒柏特商妥,把我們今天所讲的那首交响曲送往来比錫格万豪斯音乐会主办机构或直接送給指揮音乐会的那位艺术家,〔注 40〕誰知道它将在灰尘中湮沒无聞地擱置多少年呢。說到这位艺术家,甚至羞怯地含苞待放的艺术花朵,也逃不过他的銳利目光,更不用提这样鮮艳夺目、技巧洗炼、光芒四射的艺术作品了!于是我的全部愿望都实现了。这首交响曲到了来比錫,差不多所有的人都听了又听,反复体味,怀着喜悦的心情贊賞不已。勃列特考普夫与格尔特出版公司接受了这个作品。瞧,它现在已經印成分譜摆在我們面前了;也許很快我們就会见到它的总譜了,〔注 41〕我們渴望它早日出版。这将是大家的福音。

我直率地說一句,誰若是不知道这首交响曲,那末可以說他对舒柏特还知道的不多。当然,舒柏特对艺术已經作了很大的貢献,

我説出这样的諛辞，也許有人覺得难以置信吧。常常听到这末一种使作曲家們泄气的論調："在貝多芬以后，交响曲的处理，沒有第二个人能做到这地步。"誠然这种論調也有一部分道理，除了个别几首比較出色的管弦乐曲以外（即便是这些管弦乐曲吧，也只不过是在判断它的作者的創作发展情況时使人感到兴趣，而对于广大听众，对于交响音乐的进展都是沒有显著影响的），多数管弦乐曲都只是貝多芬风格的微弱的回声而已；更不用談那些才能低下、手法拙劣、索然寡味的交响曲作者了，他們只能創造出海頓和莫扎特傅粉假发的可怜的剪影，而这些假发下面却是沒有头脑的。至于貝辽兹，他是法国人，大家只把他当做一个有趣的狂放不羈的外国人而偶然談起他。我有（也許别人也有过）这样的預感和希望——就是舒柏特既然在其他体裁中表现了这样清楚明晰的形式、这样丰富的想象力和这样多才多艺的創作能力，那么他也一定能以他独特的方式掌握交响乐，一定能摸索出一条走向交响乐并通过交响乐走向群众的道路。——现在这个預感和希望已經輝煌地实现了。当然，絕不是亦步亦趋地效法貝多芬第九交响曲。这个勤勉好学、孜孜不倦的艺术家，他只是根据自己的創作个性作出一首又一首的交响曲。大家现在只知道舒柏特的第七交响曲，而对他过去的創作发展过程、对他的第一至第六首交响曲都一无所知——这不能不説是在第七交响曲出版之际的唯一憾事，而且甚至于会引起大家对这首作品的誤解。我們希望，大家不久就会改变对其他几首交响曲不聞不問的态度（它們当中甚至最差的也具有重要意义，不愧是舒柏特的作品）。对，維也納的渴望交响乐桂冠作品的音乐界人士用不着到远处去訪求，在維也納的郊区斐迪南·舒柏

特先生的寓所里就放着七件音乐瓌宝。它們才是真正值得維也納人贊賞的！往往有这样的情形，你对維也納人談起，比如說×××〔注42〕，他們就会对自己的弗兰兹·舒柏特贊不絕口。其实他們既不珍視×××，而对舒柏特也何尝珍視。不管怎样，还是让我們来享受这个宝貴作品的精神財富吧。

維也納，有着斯台芬大教堂和美貌淑女的光彩煥发的維也納，靜臥在鮮花盛开的溪谷之中。多瑙河的无数銀带迴繞其間，傾斜的谷坡緩緩向上舖展，伸入愈来愈高的崇山峻岭。啊！維也納，有多少伟大的德国音乐巨匠的珍聞軼事縈繞着这个城市，它眞是一块培育音乐家思想的肥沃土壤啊！往往我从高山上眺望着这个城市，就想象到貝多芬怎样凝眸注視着遙远的阿尔卑斯山脉，莫扎特又怎样富于幻想地目送多瑙河往天际流逝。浩蕩的河水，在蒼翠的树丛和密柳之間时隐时现。我也想象到，年老的海頓怎样佇立在斯台芬塔前，为这使人目移神夺的巍峨建筑而搖头贊叹。多瑙河、斯台芬大教堂、远方的阿尔卑斯山——这一切都消溶在天主教氤氳的輕烟淡雾之中，这就是維也納的图景。眼底展开这令人迷醉的风景扣动了我們从未发响的心弦，使其发出美妙的音响。每当聆听舒柏特的生气盎然，富于明快的浪漫情調的交响曲时，这座城市就比任何时候更清晰地浮现在我眼前，我也就完全明白，正是在这个地方，才能够产生如此美妙的作品。

我不打算解释这首交响曲的內容。不同年龄的人們所选择的标題和形象也是各不相同的。在同一首音乐作品中，十八岁的青年听到的往往是有世界意义的事件，成年人却只感到地方性意义的事情。但是，音乐家在作曲时既不想到前者，也不想到后者，只

是把他心灵中产生的最优美的音乐抒发出来罢了。不过我們終究应当承認外在世界，——今天还灿烂光明，明天就会变得郁郁阴暗的外在世界，也常常会闖入詩人和音乐家的心灵。我們应当承認这首交响曲里絕不止是包含一支优美动听的旋律，絕不只是表达已經被音乐家表现过成千上万次的喜乐和悲哀的情緒而已。它还蘊蓄着更多的东西。这首交响曲把我們引入一个好象从未到过的境界中，只有听过这样的交响曲才能够相信这一点。这首交响曲，除了具有炉火純青的作曲技巧以外，还洋溢着浓郁的生活气息、精細入微的明暗色調，它的每一个細节都具有深刻的表现力。全曲充滿了我們已很熟悉的舒柏特的浪漫情調。他这些神妙的漫长的乐句——正好象計·保尔的四厚册的长篇小說一样滔滔不絕，难以遏止，而又絕不使人厌倦；恰恰相反，它有很大的吸引力能把讀者愈来愈深入地引进他的創作天地之中，流連忘返。

听别人的乐曲时，你总是等待它結束，常常因为它沒有結束而感到煩悶。但听这首交响曲却不然，丰富美妙的乐思使你左右逢源应接不暇，眞是无上的享受。如果我們不知道在这首交响曲之前舒柏特已經写了六首，这首交响曲写于舒柏特創作能力成熟而且是最旺盛的时候，❶ 我們就难以明白舒柏特怎么会突然获得了这样輝煌的、炉火純青的管弦乐的处理手法了。无論如何，我們所談的乃是一位不同凡响的天才，他一生中很少听到自己的器乐作品，可是在处理各种乐器和管弦乐队方面，却有非凡的造詣，获得了这样独特的风格。各种管弦乐器往往好象爭先恐后竞相发言的

❶ 总譜上标注着"1828年3月"。同年11月舒柏特就辞世了。

人声和合唱。

除了貝多芬的許多作品外，我还沒有遇到过这样酷似人声的器乐曲——这和梅亚貝尔的声乐处理手法恰恰相反。这首交响曲臻于成熟的另一特征，乃是它完全摆脫了貝多芬的影响，可以看出舒柏特在这首交响曲里是多么正确而巧妙地表现了自己的天才——他意識到自己的能力比較薄弱，就避免模仿我們在貝多芬晚年作品中常遇到的那种奇特形式和大胆的对比关系。

舒柏特給我們作了一首具有最动人的形式的乐曲。虽然他也利用了一些新穎的作曲手法，但是他从来沒有离开中心主題过远，总是不断地回到它上面——誰若是留心地看过这首交响曲，就一定会明白这一点。起初，这輝煌的新穎的管弦乐法，宏伟的形式，这使人神往的不断变换的形象，我們所进入的这新的天地，也許会使某些人惶惑不安。不錯，我們乍一看到任何生疏罕见的事物，都会有这样的情形，但是在这个场合，却又有些不同，你在惶惑之余，却又获得了虹彩般美滿的印象，正好象听过了一首神話或是看过一场魔术表演一样。你会感到，作曲者是一个善于娓娓清淡的人，他有声有色地講叙一件故事，把它的內在联系逐步地向听众揭示开来。乐曲一开始，华丽的浪漫主义色彩的引子就給人这样的感覚，虽然这里仍旧籠罩着一层神秘的气氛。从引子到快板的过渡是别开生面的，好象乐曲进行的速度一点也沒有，但不知怎样一来我們就不知不覚地进入一个新的速度了。不必再多說了，象以上这样寻章摘句地零星分析个别乐段，是决不会使我們自己或是别人感到滿足的。因为要对这首交响曲的新穎的特性获得一个概念，那就得把整个交响曲从头到尾抄一遍。但是对那感人至深的

第二乐章，我終究熬不住要談几句。这里有一处好象从远远的地方传来了法国号的召喚声，我覺得这个声音好象来自另一个世界似的。四周一切都凝神靜听，好象有一个神秘的客人正在靜悄悄地在管弦乐队当中走过。

貝多芬以后还从来沒有一首作品象这首交响曲那样对听众产生那末强烈的印象。艺术家和艺术愛好者都众口一辞地称贊不置，那位精心研究过，并且使我們得以聆賞这首交响曲的音乐大师給予它极高的評价，我眞想把这些贊辞告訴舒柏特，这对他来說該是多么可喜的消息啊！也許这首交响曲还得經过許多年，才能够在德国受到普遍的欢迎，但是我們一点也不用担心它会被大家淡忘，会受到音乐界的冷遇。因为它含有永葆青春的种子。

这就是我訪謁舒柏特墓地，并由此兴念去拜訪这已故的音乐家的亲人所得到的第二个报酬。至于第一个报酬，我在謁墓的当天就得到了——我在貝多芬的墓前检到一枝鋼笔，这枝鋼笔被我当作圣物珍藏起来。只有在象今天这样隆重的时刻，我才拿出来使用，但愿用它写的东西能使你們高兴。

罗柏特·舒曼



肖　　邦

作　品　第 2 号〔注43〕

不久前的一天，埃塞比烏斯靜悄悄地进屋来。想必你也知道，每当他想捉弄誰的时候，在他蒼白的脸上就会浮现出一种諷刺的笑容。当时我和弗洛列斯坦正坐在鋼琴旁边。弗洛列斯坦，你是明白他的为人的，他是一个罕有的音乐家，任何属于未来的新穎的、不同凡响的东西，他都能够預先感覺到，但是今天他也遇到喜出望外的事情了。埃塞比烏斯一面喊，“先生們，脫帽致敬吧，在你們面前的是一位天才”，一面把一本曲譜放到我們面前，可是不让我們看乐曲的名称。我随意翻閱着曲譜。当我在內心中聆受这无声的音乐时，感到了一种特殊的魔力。此外我还覺得，每位作曲家的乐譜，都好象有它特殊的面貌。貝多芬的乐譜看起来就和莫扎特的不同，正好象讓·保尔的散文看起来和歌德的散文不同一样。我覺得在这本曲譜里，到处都仿佛有神秘的眼睛在向我窺望，——花朵的眼睛、妖龙的眼睛、孔雀的眼睛、少女的眼睛。有一处我看得比較真切〔注44〕，我仿佛在数百个交織在一起的和弦中，看到莫扎特的«Là ci darem la mano»。我仿佛看到列波列洛在向我丢眼色。唐·璜披着白斗篷，在我耳边疾馳而过。

"噢，弹吧"，弗洛列斯坦說。埃塞比烏斯坐了下来，我們倚着窗檻，靜听他弹奏。他兴奋地弹奏着，无数生动的形象在我們面前活跃起来；往往有这样的情形，在一时的热情冲动下，手指会超乎它平时的能力而做出各种奇迹来。弗洛列斯坦是輕易不露声色的，除掉脸上挂着一絲幸福的微笑以外，他的全部贊辞只是，这首变奏曲可能出于貝多芬或舒柏特的手笔，他們主要是鋼琴作曲家。但是他看了看标題，讀到这么几个字"Là ci darem la mano, varié pour le Piano par F. Chopin, Oeuvre 2"("亲爱的，把你的手給我，弗列德里希·肖邦改編的鋼琴曲，作品第2号！")。这时我們两个人都惊异地失声喊了起来："作品第2号！"接着是一个难以描繪的场面：大家都非常激动，脸儿涨得通紅，可以听见好几个人的惊叹声。"啊，又是一位出色的——肖邦，我从来沒有听过这个名字——不管他是誰，无論如何，他总是一位天才，听吧，这首乐曲里不是有着采琳娜或是列波列洛的笑声嗎！"我們大家被醇酒、肖邦的音乐和自己的談話陶醉，跑到拉罗大师那里去。他大笑了一陣，对"作品第2号"，却不大感兴趣。"我看透了你們这些人，对于新穎的时髦的东西总是特别热心。好吧，你們哪一天把肖邦的乐曲拿来看看吧！"我們答应他第二天就把变奏曲拿来。埃塞比烏斯，不久便悄悄地告辞了，弗洛列斯坦(他当时沒有自己的寓所)也沿着月光照耀的小巷往我家里去。只有我留下来，在拉罗大师家里待了一会儿；半夜里我回来时，发现弗洛列斯坦閉着眼睛躺在我房間里一张沙发上。他好象梦囈似地开始說："肖邦的变奏曲仍旧在我心里余音繚繞，不絕如縷"。稍停他又說："整个看来，它无疑是带有戏剧性的。而且弹奏的人也充分表达了肖邦作品的神韵；这首乐曲的

引子，不管本身怎么完美，（你还記得列波列洛那些跳跃的三度吧？）我总覺得和整个曲子最不調和。但是主題（不过肖邦为什用降B調来写它呢？）、变奏、結束部以及柔板——的确是有一手，这里从每一小节都可看出天才的痕迹。可爱的尤里烏斯、唐璜、采尔琳娜、列波列洛以及瑪捷托，——在乐曲中都充分表现出他們的性格，在主題里采尔琳娜的回答就显得那样繾綣多情。第一变奏可說是有些貴族化而且带有卖弄风情的味儿，它表现了西班牙的貴族向一个乡村姑娘調情。在第二变奏曲里也很容易覺察到这个形象，第二变奏比第一变奏亲切热情而且幽默得多，好象一对恋人在相互追逐，他們笑得异乎寻常地爽朗。可是第三变奏里变化多么大啊！整个第三变奏充滿了月亮的光輝和魔法的魅力。瑪捷托就站在不远的地方，他的咒詛清清楚楚地传来，但唐璜一点也不惶惑不安。而第四变奏，对它还有什么可說的呢？（埃塞比烏斯把它弹得非常純凈。）它岂不是很豪放而热情，令人为之神往嗎？那段降b小調的柔板（我覺得在这里肖邦重复第一部分完全是很自然的事）也是很合适的，因为它就仿佛是警告唐璜，他的阴謀必然会受到懲罰。列波列洛躲在灌木丛后面窃听，并且嘲弄地哈哈大笑。双簧管和单簧管带有誘惑的魔力响起来了。在美丽的降B大調中，清楚地响起了恋人的第一次接吻声——这些都写得很美妙。但是和最后几个变奏比起来就算不了什么了。尤里，你还有酒嗎？——結束部分完全是莫扎特式的——透过香檳酒瓶塞打开的砰砰声，酒杯的推碰声，可以听见列波列洛的談話。寻找唐璜并且追上他的恶魔、得救的唐璜，——最后，还得提一提这个美妙的結尾，它带給我們一种心平气和的情緒，极其圓滿地結束了全曲。用弗洛列

斯坦的話来說只有在瑞士他才有过听这个結尾的同样的体驗。当天色晴朗的傍晚，夕阳的余輝愈来愈高地移到山巔上。漸漸地，它最后一綫微弱的返光終于完全熄灭。这时白雪皚皚的阿尔卑斯山依稀可辨，好象一些閉眼睡眠的巨人。这时你心境明朗，别无他念，只感覚到自己是奇妙幻景的目击者。“尤里，现在，你也进入睡乡吧！”“亲爱的朋友弗洛列斯坦”，我对他說，“你这些感覚可能值得贊賞——虽說未免有点主观；但是不管肖邦怎样不需要我們这样猜測他的意图，我仍旧要在这样的天才、这样的崇高意志、这样洗鍊的技巧面前低头致敬。”不多一会我們都睡了。

尤　里〔注 45〕

［肖邦的鋼琴协奏曲］〔注 46〕

第一協奏曲（e 小調），作品第 11 号

第二協奏曲（f 小調），作品第 21 号

一

年青的艺术家，如果你們遇到了敌对者，可别灰心丧气。請你們高兴吧，把他当做你們的才力的証明，而且应当这样想，你們的才华愈是卓越不凡，人們对你的攻击也就愈是猛烈。

不过，我終究还是感到詫异，——在 1830 年以前，当音乐界发生严重的旱灾，人們获得了一棵小小的禾苗都要当作宝貝而感謝上天的恩賜的时候，批評家們（順你提一句，如果这些批評不是出于創造性的头脑，永远会落在事物的后面）有很长一段时期在对肖邦的評价上犹豫不决。有人談到肖邦就聳肩表示輕蔑，甚至有人覺

敢于說出这样的話："肖邦的作品沒有什么用处，只配拿来銷毀。〔注47〕够了，不必再談了，路易·菲立普不是到现在还沒有被莫登尼公爵承認嗎，但是如果街壘建成的宝座还沒有安在黃金的柱脚上，那当然不是大公的过失，我想在这里談談一家名播遐邇的报紙。听說，这家报紙往往以恶毒的口吻含沙射影地攻击我們的报紙(我們是不屑看这份报紙的，并且因为在这方面有点象貝多芬而深自庆幸；参见捷弗里德出版的«Beethovens Studien»)。〔注48〕)这家报紙所以含沙射影地对我們大肆攻击，其原因不外乎是，我很久前发表过一篇短文，对这家报紙某撰稿人写的关于肖邦的«唐璜主題变奏曲»的一篇論文进行过批評。我当时用开玩笑的口吻說，这位撰稿人使我想起了一篇有好些多余的字句沒有刪掉的低劣的詩歌。

但是算了吧，在今天，刚刚听过肖邦的«f小調协奏曲»以后，这些还値得一提嗎？但愿上帝保佑！解毒的妙品，乃是牛奶——清凉的新鮮的牛奶！因为事实上和肖邦的一首协奏曲比較起来，任何一份音乐报紙的全年合訂本又有什么意义呢？和«第二协奏曲»柔板乐章相形之下，十頂音乐編輯的桂冠又算得了什么呢？請想信我，大卫同盟的盟友們，如果不是因为你們自己創作的作品可以和你們所評論的作品相媲美(当然也有不少例外的作品是你們所不能企及的，本文所說的协奏曲也是其中之一。我們所有的人加在一起，还远远抵不上这位作者，我們只配用嘴唇吻他的衣角)，我是連話也不屑于和你們說的。音乐报都滾开吧！最好的音乐报，其最終目的乃是使一般人的音乐修养提到高度水平，以至誰也不会讀音乐报紙来消閑解悶，使所有搞音乐的人都忙于創作，誰也不愿意再听討論創作的废話。眞正的批評的最后目的乃是(有些

人已經朝这个方向努力了)使批評完全成为多余的;談論音乐的最好方法乃是保持緘默。对音乐报紙的批評家，我們要进一言。这些先生們別以为他們是艺术家的上帝，恰恰相反，艺术家随时可以打破他們的飯碗。报紙滾开吧！即使立論相当高超的批評也不过是未来的作品的起碼肥料而已。沒有这些肥料，太阳的热力还不是照常使万物生长！再說一遍，为什么要談論肖邦呢？为什么要絮絮不休地使讀者厌煩呢？为什么不直接从音乐源泉汲取灵感——自己弹奏和創作呢？最后再說一遍，让所有的音乐报紙(不管是专門的还是其他的)全都滾开吧。

弗洛列斯坦

二

只有这个疯子弗洛列斯坦才会把他上面的一番謬論当做批評，并且最后还扯上这么一大套嘮叨話。他应当記住，我們对肖邦都有未尽的义务。在我們以往的各期报紙上，几乎一点沒有提起他，我們保持緘默，原是为了尊敬肖邦。但結果呢，大家可能发生誤会，对我們的緘默加以恰恰相反的解释。我們为什么到现在为止还沒有用文字来称頌肖邦呢？(当然，千万个人的心里已經給予他最高的称頌了。)这一方面是由于我們害怕講出我們独居斗室的最常想到而且最乐于想到的东西，唯恐对它想得不够深刻和广泛，以致不能給它一个全面的評价。另一方面，則是由于我們內心中和这位作曲家有着艺术上的联系。最后，还有一个情况使我們迟迟不发表对肖邦的評論文章，就是肖邦在他最近的作品里所选择的乃是一条更高的道路。因此，我們不敢輕易下結論。我們希望把

这条道路的方向和預定目标弄清楚，然后，再对我們这位同道作一个定評。

天才創造王国。人才则根据上蒼的意志、統治其中的个别領域；天才在他多样化的紧张的活动中不可能对每个部門都照顧到，而人才則专心致志对某一部門精心研究，使其尽善尽美。正好象洪梅尔仿效莫扎特，給他老师的思想披上更加灿烂的外衣一样，肖邦也是以同样的方式仿效貝多芬的范例。洪梅尔在一种乐器的領域內充分发揮莫扎特的风格，滿足了演奏能手的需要，而肖邦則把貝多芬的精神带到协奏曲的厅堂里来。

肖邦不象这位伟大的天才那样善于指揮管弦乐队的大軍，他所率領的只是一支小小的步兵队，但是这支步兵队的每个成員，包括新近加入的双簧管，都对他唯命是听。

他向最优秀的音乐家——貝多芬、舒柏特、菲尔德都学习过。可以这样說：第一位老师鍛炼了他的刚毅精神，第二位老师使他的心灵柔和，第三位老师則使他的手指灵活。

肖邦就是以这样的姿态出现的——深刻了解自己的艺术、勇气十足，对自己的力量具有坚定的信念。千百万个青年都在等待这个时机；但肖邦却是第一批冲鋒陷陣的勇士里的一个，他奋身一跃登上堡垒，横冲直撞，对那躲在堡垒里面睡眠的懦怯的法国复辟王朝和渺小的庸夫俗子施以猛烈的抨击。庸夫俗子們从睡梦中惊醒，一骨碌跳起来激怒地大声呼喊：“瞧这些傲慢不逊的暴徒！”其中的人們則目随着这些进攻者，欢呼“多么英勇的壮举啊！”

肖邦除了适逢其会，幸运地碰上了法国革命以外，还得天独厚，具有一个使他与众不同从而也引起大家的兴趣的特点——就

是說，他来自一个民族性很强的富有独特情調的国家。說得具体些，他是个波兰人。这个民族现在穿着丧服。唯其如此，这个思維丰富的艺术家才对我們有更大的吸引力。冷漠的德国起初对这位音乐家不很贊許，沒有給予他应有的欢迎，于是他凭着自己的天才，来到一个世界大都市，去那里自由地創作、自由地发泄自己的憤怒。这实在是他的幸运。对，如果北方的强国的专制暴君知道，在肖邦的創作里、在他的馬祖卡舞曲的質朴的旋律里，隐藏着多么危险的敌人，他一定会禁止音乐。肖邦的乐曲乃是遮掩在鮮花里的大炮。

肖邦的优点和缺点，都可以从他的出身以及他祖国的悲惨命运里找到原因。耽于梦想、优雅、敏感、热情充沛、高尙——提到这些，誰能不想起肖邦呢？可是反过来，如果談到奇誕、病态的古怪，甚至憎恨和落拓不羈，那么誰也会同样地記起肖邦！

肖邦所有的早期作品都深深地带有这种民族性的印痕。但是艺术的要求不止如此。它要求我們，必需牺牲狹隘的风土趣味，而代以普遍的趣味才行。他的最新作品已經漸漸去掉那种特殊的薩尔瑪特的乡土风味〔注49〕了——它們愈来愈接近神圣的古希腊人所創造的普遍理想了。在这条新的道路上，莫扎特的精神又在感应我們了。

上面我說："愈来愈接近"，是因为肖邦现在还不能够，而且将来也一定不会完全摆脫自己乡土的影响。但是他离开它愈远，他在艺术中也就愈是具有普遍的意义。如果要用三言两語来表明他已經获得的成就，那就必須这样說："肖邦帮助确立了一条愈来愈需要承認的眞理。——就是，艺术家必須上升到卓越的精神高度，

把掌握技术性普通知識不当做目的，而只是当做一种必須具有的手段。在音乐家行列中沒有滥竽充数的人，而只有那些具备足够的才能，能象自己要求别人的那样，具有丰富的想象力、情感和思想的人，唯有到那个时候，我們的艺术才会达到昌盛的局面。这样就一定会导致一个音乐全面发展的美好的时代，在那个时代，大家对眞正的美、对体现美的最多样的可能性，决不会再議論紛紜、言人人殊了；大家都能理解到，必須有敏銳的內心感受、深刻的体驗以及迅速領会和再现的能力，只有具备了这些条件，音乐創作和演奏才会日益接近艺术的最高目的。

埃塞比烏斯

〔**肖邦的三重奏**〕〔注50〕

肖邦在好多年前就发表的那首三重奏（作品第8号），我想现在大多数人已經知道了吧。可是当时这位青年还沒沒无聞，好象来自一个陌生的世界。是弗洛列斯坦第一个把他介紹給大家認識（老实說，那时大家还是处于麻木不仁的状态中❶）。现在他因此而感到自豪，那也未可厚非吧？肖邦完全应驗了他的預言，战胜了庸夫俗子和門外汉而突飞猛晋。他的作品变得愈来愈純朴、愈来愈完美了！这首三重奏还是肖邦的早期作品，那时他还偏爱复杂的演奏技巧。但是对于这末一个具有极为独特的风格而且个性极强的音乐家，誰能够預先給他指引一条道路呢？他宁可死也决不能容忍别人給他制定的规則！肖邦已經經历过許多不同的阶段。

❶ 这里所指的是論文《作品第2号》(1852)(参看第43条注解)。

最困难的手法，对他来説，漸漸是成为儿戏了〔注51〕。他抛弃了这个因素。作为一个眞正的音乐家，他宁可采取质朴的风格。关于这首三重奏，每一个能用情感来领会它們的人，凡是可說的都說尽了，我还能再說些什么呢！它的风格极为高尚，充滿了任何詩人都不曾有过的幻想。不論在細节上以至整体上，都是别出心裁的，每个音符都是音乐，都充滿了生活气息，难道不是嗎？精神貧乏的柏林評論专家，关于这些，你是絲毫也沒有梦想，而且将来也决不会梦想到的，可怜的人！〔注52〕

罗柏特·舒曼

弗·肖邦的十二首鋼琴練习曲

作品第25号〔注53〕

在我們的博物館里，怎么能缺掉肖邦呢？我們常常指着他，正好象在深夜里指着一颗罕有的星星一样。这顆星星引向哪里，它的光輝灿烂的道路有多么远，誰知道呢？但它每次出现时，总是閃耀着同样的蓝色光焰，总是熠熠地光芒四射，甚至三岁小孩也能把它辨認出来。很凑巧，肖邦的大部分練习曲我都是听他本人弹奏的。在他弹奏的时候，弗洛列斯坦对我低声地耳語說："他弹这些練习曲，純粹是地道的肖邦风味"。請你想象有一架具备了所有的音列的金豎琴。艺术家的手把这些音編組成最絢烂多采、最光怪陆离的奇妙图案，但是你永远可听到深沉的基音和柔和的上方声部。肖邦演奏时給你的印象大体也就是这样的。因此也就无怪乎我們特别喜爱聆听他亲自演奏的这几首練习曲。尤其是第一首《降A大調練习曲》，这首曲子与其說是練习曲，倒不如說是一首优美的

詩篇。但是,請别以为肖邦所写的音乐都是非常清晰明快的。不,我們毋宁說:它們是鋼琴的踏瓣所不时扬起的降A和弦的波浪。不过,透过和声可以听到一支寬广的奇妙的主要旋律。只是在中段,有一次下中音声部从和弦里清楚地分了出来,附加到主要的旋律上。这首練习曲給你的印象就仿佛是,你睡眼惺忪地刚从甜蜜的美梦中醒来,迷迷糊糊地想捕捉住依稀的梦影。接着肖邦就进入另一首«f小調練习曲»(这本曲集里的第二首)。这首乐曲具有令人难忘的独特风格,它靜謐而富有幻想色彩,异常令人心醉,好象孩童睡梦中的遐想。接着是«F大調練习曲»,它也很优美,但其內容并沒有其外在体现方式来得新穎。在这首曲子里占优势的是华丽的技巧,有很大的魅惑力,以至我們不能不对这位大师五体投地……。

但文字說明有什么用处呢?这些練习曲本身就是肖邦的創作才能的明証,它們都是具有浓郁的詩意作品。从局部上来看是那么完美无疵,从整体上来看又永远是那么精力充沛、雄渾而富有感染力。

平心而論,我覺得在这以前的一本練习曲集(作品第10号,1829-1831年)[注54],整个看来要比这一本曲集更有重要意义。但是我們不能由此得出結論,認为作者的創作个性是在衰退了,認为他是在走下坡路了。因为这些新出版的練习曲,大都是和那个練习曲集同时写成的。只有少数几首,例如第一首«降A大調練习曲»和最后一首的«c小調練习曲»是不久以前創作的,而在它們里面,恰恰可看出作者的技巧更趋成熟了。应当遺憾地指出,我們的朋友近来很少創作,特别是大型的作品簡直一首也沒有写。很

可能是由于五光十色的巴黎使他精力分散，无暇及此，但是我們最好考虑到这一点——在經过了这么多风浪以后，我們的艺术家的心灵是需要安憩一下了。也許不久以后，他就可重新恢复力量，会向那新的辽远的地平綫(天才会永远向我們展示新的地平綫的)奔馳了。

埃塞比烏斯

弗·肖邦的《降A大調即兴曲》，作品第29号
四首馬祖卡舞曲，作品第30号
《b小調諧謔曲》，作品第31号〔注55〕

现在你听肖邦写的每首作品，听到第七、八小节，必然会脫口喊出："这是出于他的手笔！"因此有人說，他已形成了一种固定的风格，不会再向前迈进了。〔注56〕但是我們应当对他怀有更为感激的心情才对。在你們面前呈现的难道不是他的第一批作品所发出的那种力量，那种独特的、起初使你惶惑不解、稍后却又使你贊美不置的神奇力量嗎？难道說，恰恰由于这位艺术家曾給予你許多稀罕珍貴的作品，你现在已經比較容易了解他的风格，所以你现在就立刻要求他改变得面目全非嗎？打个譬喻，这就好象，因为一棵树每年結出同样的果实，就打算把它砍伐掉。但是，这棵树所結的果实絕不是完全一样的，誠然，树干是同一个树干，但是果实的味道，大小和形状——却是互不相同的。上面所說的即兴曲也是这样：尽管这首乐曲在肖邦的作品中并沒有什么重大的意义，但它的形式是这样精致。开头有这样优美如歌的旋律，在結尾处却又充滿了那样迷人的音型。它是那样一首不折不扣的地道的即兴曲，以至于

我認为，簡直不可能拿肖邦的其他任何一首乐曲来和它相比。《降b小調諧謔曲》，按其热情奔放的性質来看，有些象以前的一首諧謔曲（作品第20号）。它是一首有高度感染力的乐曲——絲毫也不遜于拜倫勛爵的任何一篇詩歌——它是那样地柔和而又热情充沛，充滿了爱情，同时又充滿了輕蔑。当然，它并不是配所有人的胃口的。肖邦把馬祖卡舞曲也提高为一种雛型的艺术形式了；不管他写了多少馬祖卡舞曲，它們却很少雷同，差不多每首里面都有一种詩意盎然的笔触，在形式或表现手法上都有一种新穎的东西。例如，本文所談的第二首馬祖卡舞曲就是这样，它的調性几乎使人覺察不出来地由b小調傾向于升f小調，并且以升f小調結束；第三首馬祖卡舞曲，一直在大調与小調之間搖摆不定，直到曲終，大三度才获得最后胜利。最后一首馬祖卡舞曲（它在第13頁上有一处較差的地方）突然以平行五度結束，德国的音乐行家都为之鼓掌喝采。我們要順便提一下，在不同的时代，人們聆賞音乐的标准也不同，我們在古代意大利人的教会乐曲中，可以遇到許多連續五度。显然，在他們看来这些連續五度还是挺不差的。在巴赫和亨德尔的作品里，这样的平行五度間或也可遇到，但已非常罕见了。因为技巧精炼的多声部音乐是避免任何平行进行的。到了莫扎特的时代，它們都消逝得无形无踪，于是这时伟大的理論家便应运而生，对平行五度严加禁止，甚至判处了它的死刑。其后貝多芬却又对我們展示了极为美妙的平行五度，特别是半音进行的平行五度，当然，如果这样的平行五度半音进行，比如說持續二十小节之久，那就决不能認为是优美的。反之，我們毋宁說它是极为恶劣的。而且这种进行也决不能从整体中割裂开来单独地看待，而应当和它前面

的音乐和乐曲中所有的其他部分結合起来听才是。〔注57〕

罗柏特·舒曼

〔弗·肖邦的几首馬祖卡舞曲圓舞曲、前奏曲〕〔注58〕

在肖邦最近的作品当中，除了一本馬祖卡舞曲集和三首圓舞曲以外，还应当提到一本出色的前奏曲集。肖邦的风格越来越变得明快而純朴了。也許，这是我們对他的风格习慣了吧；这几首馬祖卡舞曲（作品第33号）在一瞬間就使我們迷惑住了，而且看来它們比以前那些馬祖卡舞曲更容易領会。特別逗人喜爱的乃是三首圓舞曲（作品第34号），它們和一般的圓舞曲大异其趣，只有肖邦才写得出这样的作品来。他用目光炯炯地审視着为他的音乐所傾倒的人群，他的思想已远远的飞越到舞厅以外去了。这几首圓舞曲具有异常浓郁的生活气息，看起来，可能是在舞会上即兴創作的。

我認为他的前奏曲（作品第28号）是异常出色的。应該承認，它們和我想象中的前奏曲有些不同。我一直認为肖邦新作的前奏曲也会象他的練习曲一样，比他以前所写的规模要大些。事实上却适得其反：这几首前奏曲都是些簡略的草图，好象是練习曲的胚胎，或者，也可以这样說：它們只是一些零星的片段，好象一堆另散的斑駁的鷹鳥羽毛随便地交織起来一样，但是，从每一首里都可明显地看出他的优美的笔迹，写着"属于弗列德里希·肖邦"；即使在休止时，你也可以从他那痙攣性的呼吸中把他辨認出来。他过去一直是而且现在仍然是一位现代最勇敢、最驕傲、最富有詩意灵

感的音乐家！当然这一本前奏曲集并不是完美无疵的，也有些病态的、狂热的、令人不能接受的地方，那末讓每个人从中挑选和他心灵最相近的东西吧。只是庸夫俗子們，請站得远些。庸夫俗子是怎样的人呢？海涅形容得好。

酒囊飯袋，

謹小慎微，担惊受怕，

成天唯恐出什么乱子！

讓我們心平气和地，用席勒的优美詩句来結束本文吧。

法律的鉄腕是用来鎮压暴力，

并非为你而設，

你所做所想就是法律

罗柏特·舒曼

〔弗·肖邦的降b小調奏鳴曲，作品第35号〕〔注59〕

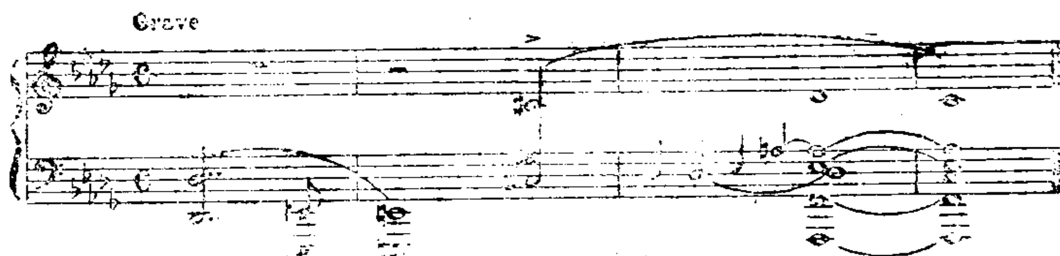
把这首奏鳴曲开头几小节浏览一下，而仍然怀疑它的作者是誰，那就不配做一个音乐行家。始于不协和音，經过不协和音，終于不协和音，只有肖邦才有这样独到的本領，尽管这首乐曲有这末多不协和音，它毕竟还是有許多优美悦耳的地方，至于它課称为奏鳴曲——（实际上它最接近于随想曲）如果不是出于粗心大意，那就是为了如下原因：作曲家認为他这四个最奇异的宠儿如果分散开来有許多地方都去不了，因此他把它們結合在一起，并加上奏鳴曲的名称，希望这样一来，就可以使它們广泛流传了。請你們想象一下吧，比如說，某位乡老孤陋寡聞的音乐学究来到这个音乐中心都市，打算购买一些乐譜。人家向他推荐了一些新作品，他連看也不

頗看；最后狡猾的店員向他推荐一首"奏鳴曲"。这位买主才欣喜若狂地高喊，"这才象話！这才是美好的往昔的眞正音乐。"于是这首奏鳴曲被他买下了，他回到家里，立刻就向买来的乐譜猛扑过去。但是我可以肯定的說一句，我們的音乐学究費尽气力。弹完了第一頁，便会呼喚所有的音乐圣人，来証明这种奏鳴曲风格完全是亵瀆神明的。但是，肖邦却达到自己的目的了。这本乐譜已經摆在音乐学究的家里了，而且誰知道呢？也許过了許多年，这个人家出了个比較带有浪漫气息的子弟，他找到了这首奏鳴曲，撣掉上面的灰尘，把它弹完，并且暗自忖度："也許作曲者并沒有什么不对的地方吧。"这句話，已足以表示这篇評論的一半意思了。肖邦已經不再写出可以在别人乐曲里找到的东西了。他忠实于自己的风格，而且他这样做是完全有根据的。

很遺憾，大多数鋼琴家（甚至頗有修养的鋼琴家），对于他們的手指难以克服的乐曲，都不能公允地判断。他們不是首先把乐曲整个看一遍，領会全曲的精神，而是非常吃力地一小节一小节地为自己开出一条路来；因此，他們連乐曲外在特征都沒有弄清，就把乐譜扔在一旁，并且用"奇怪"、"紊乱"等等字眼来形容它。其实，肖邦的作品里常常有一些附带性的插句和"括弧里的音符"。在初次閱讀乐譜的时候，是不应当在它們上面鉆牛角尖的，否則就会迷失了总的綫索。这首奏鳴曲，差不多每頁上都会遇到这种地方，而且肖邦的一套特殊的，往往很奇怪的和弦写法，更使你暈头轉向。这位作曲家不喜爱（如果可以这样說的話）等音变换，他的乐曲里常常一連好几个小节用了十个甚至十个以上的升降記号，而这么多的升降号，一般是絕少用到的。在某些情况下，他是用得对的，但

在另一些场合，他用这么多升降記号，却是毫无理由、徒增紛扰，許多人都因为不愿受到（照他們的想法）不断的捉弄和刁难，而对他敬而远之了。比如这首奏鳴曲的調号，就有五个降号，——这样的調性当然不能說是特別受人欢迎的。

乐曲的开头是这样的：



在这么个地道的肖邦式的引子之后，接踵而来的乃是我們在肖邦的乐曲里不止一次遇到的那种汹湧澎湃、热情奔放的主題，这个主題应当由鋼琴演奏能手弹奏，并且要听好几遍，才能領略其妙处。不过在第一乐章中，我們也可以遇到流暢如歌的乐句。看来，肖邦以前的旋律里所散发的波兰民族风格的芬香，已經随着时光的流逝而漸漸消散了。看起来，他好象有时还（越过德国）向意大利伸出手去。尽人皆知，貝里尼和肖邦友誼甚篤，这两位艺术家在討論自己作品，互相交流意见时，是不可能絲毫沒有受到对方影响的。但是，他仅仅是受了南欧风格輕微地沾染而已；旋律結束以后，在我們面前便又出现了那个始終那样新穎奇异的薩馬喜阿人（古代黑海北岸的游牧民族——中譯者注）了。就象我們在这首奏鳴曲第一乐章結束里遇到的那种大胆和声，貝里尼是从来也沒有，而且永远也不敢写的，这个乐章結束时，完全不是意大利风味。——在这里我不由記起了李斯特的中肯的評語："罗西尼在乐曲后

面的落款总是«votr très humble serviteur»(您的最恭順的仆人),而肖邦乐曲的結尾所表现的却完全相反。——第二乐章带有豪迈气息,富于幻想色彩。它所抒发的是和第一乐章同样的情緒;中段——柔和而耽于梦想,带有地道是肖邦的风格;它之称为諧謔曲正和貝多芬的許多諧謔曲一样,仅是徒有虛名而已。黑暗愈来愈浓厚了:接踵而来的是一首丧礼进行曲,它里面甚至有一些使人厌恶的成分;如果不用这首丧礼进行曲而改用,比如說,降D大調的柔板,那末它給人的印象一定好得多。进行曲后面的所謂末乐章,与其說是音乐,倒不如說是一种神秘的东西,不过,我們終究应当承认,这个乐章虽然令人不愉快、沒有旋律,我們却感覺它里面有一种奇特而可怕的神灵,准备把一切与它对抗的东西都压得粉碎。你順从地专心致志地把它从头到尾听完,但是你的贊辞却停在舌尖上,說不出来,——因为这不是音乐。这首奏鳴曲的結尾和它的开头一样神秘莫測,好象斯芬克斯的諷刺的微笑。

弗·肖邦的兩首夜曲(C大調与g小調),作品第27号
叙事曲(F大調),作品第38号
圓舞曲(降A大調),作品第42号〔注60〕

现在出版肖邦的任何作品都不必署出他的名字了,因为讀者用不着看名字就可把他辨認出来。这有好的一面,也有不好的一面,好的一面是,这証明了他的天才,坏的一面是,定型化限制了他的进步。当然,我們承認肖邦的乐曲都表现了一种不同凡响的独特风格。我們一听,就不会怀疑这是他的作品,他还为我們創造了那么許多精巧而又大胆的新穎别致的形式,使我們不由不嘖嘖称賞。

此外，他还善于用各种技巧来装点自己的作品，善于探索特殊的乐器效果。在这些方面他总是那样才思涌发。但是，他在乐曲內容方面却总是依然故我，这不由我們不担心，他已不能超越过去所达到的成就了。如果說肖邦已往的造詣已相当高深，足以使他在新艺术史中永垂不朽，那么同时也应当指出，他的影响毕竟只是局限在鋼琴作品的狹窄范围內，而根据他的才力来看，这位艺术家是完全能够达到更高的境地，作出更大貢献，以促进我們的艺术全面进展的。

但是对于他已往的成就，我們也很满意了。他过去和现在給予了我們这么多美妙的乐曲，我們必須知足；任何一位艺术家如果完成了他的事业的一半，也就值得我們祝賀了。要成为一位詩人，并不需要写出几大厚卷的长篇巨著，写出一两首好詩就可以成名，而在肖邦的乐曲中就可以找到不少詩意作品。本文題目里的几首夜曲便是例子，它們和肖邦以前的夜曲有着本质上的区别。它們外表比較朴素、单純而优雅。过去的肖邦喜爱珠光宝气、灿烂夺目的黃金和珍珠，现在他已經有所改变了，变得比过去质朴了；誠然他现在还是喜爱装飾，但是已經不象过去那样信手拈来，而是經过深思熟虑，作过一番抉择了。——在这些装飾的陪衬之下，高貴的富有詩意的內容就显得更动人。的确，对于他那种审美趣味、极为精致的趣味，人們是无法拒絕的，当然在数字低音派看来，这些也許一文不值。他們以寻找平行五度为能事，每遇到一处犯规的地方，就会大发雷霆。但即使他們吧，从肖邦那里也可以学到很多东西，——特别是处理平行五度的能力。

这里还得提起一首出色的作品«叙事曲»〔注61〕。肖邦过去已經

作过一首叙事曲(g小調叙事曲)，那是一首极为生气蓬勃、别出新裁的作品。这首新的叙事曲，从艺术作品的技巧来看，比过去的那首略有逊色。但在灵感方面、在想象力方面，一点也不亚于前者。乐譜中有些摯情的过渡性的插句，显然是后来加上去的；我記得很清楚，肖邦在这里弹奏这首叙事曲，都是以F大調結束，而现在却是在a小調上結束。当时肖邦曾說过，他这几首叙事曲是受密茨凱維支的几首詩歌启发而作的。反过来，这位詩人听了肖邦的叙事曲，也必定很容易为它写出一篇詩歌——这首音乐感染力很大，能打动你內心深处。

最后要談的是圓舞曲；它正好象肖邦过去的几首圓舞曲一样，也是一首风格极为高尚的沙龙乐曲。用弗洛列斯坦的話来說，如果用它来伴奏跳舞，那末参加舞会的妇女至少有半数以上必須是伯爵夫人。弗洛列斯坦說得对——这首圓舞曲純粹是貴族风味的。

第22号

〔弗·肖邦的协奏曲快板，作品第46号
第三叙事曲，作品第47号，兩首夜曲，作品第48号
幻想曲，作品第49号〕〔注62〕

我們在肖邦的好几首作品中，又遇到許多富于灵感的珍品了。这里所說的是«协奏曲快板»(作品第46号，A大調)，«叙事曲»(作品第47号，降A大調)，«两首夜曲»(作品第48号，G小調与升f小調)和«幻想曲»作品第49号，f小調)。这些乐曲，也和出于肖邦手笔的任何乐曲一样，只要稍为看一下就可以辨認出是他的作

品。协奏曲快板完全具有协奏曲第一乐章的形式，想必原来是带有管弦乐伴奏的。虽然这首乐曲富有别致的輝煌的經过句，却缺少带有优美旋律的中段，照它现在的样子，未免显得过分平铺直叙了。我們感到在它后面必須接上一个柔板乐章，因为它的整个結构表明它原来是准备写成一首有三个乐章的协奏曲的。把鋼琴提高到完全独立的地位，使它不必依靠管弦乐队而能充分发揮自己的表现力，乃是新近的鋼琴作曲家喜欢的做法。大概，肖邦把这首协奏曲快板以目前的样式出版，也是出于这个想法。但是从肖邦的这次尝試来看，我們再一次获得了証明，这种做法是很难成功的，不过我們当然并不劝阻他作第二次尝試。

我們对《叙事曲》的評价要比《协奏曲快板》高得多。肖邦的《第三叙事曲》，不論从形式上或是从性质上来看，都和他以前的两首有显著的区别。但是它也和以前两首一样，应当列为他的最富有个性的創作。在它里面可以听出一个慣于在法国首都上流社会中周旋的、机敏而富于灵感的波兰人。要分析这首叙事曲的詩意盎然的神韵是相当困难的。

两首夜曲，不論从它們忧郁的性质或是优雅性来看，都切近于肖邦以前的几首夜曲。特别是第二首使許多人感到亲近。在《幻想曲》里，我們已經见过多次的那位勇敢而热情的音响詩人，又站在我們面前了；从局部来看，这首乐曲充满了許多天才的美妙乐句。但是从整体上看，却缺乏一个完美的形式。当肖邦写这首乐曲的时候，在他面前呈现的到底是什么形象——这就只能加以猜度了；但我們可以說，这决不是快乐的形象。

13号

貝　遼　茲

H. Berlioz. Episode de la vie d'un Artiste.
Grande Symphonie fantastique, Op. 4.
Partition de piano par F. Liszt.

赫·貝辽茲《一位艺术家的生活插曲》，大型幻想

交响曲，作品第4号，弗·李斯特改編为鋼琴曲〔注63〕

这首交响曲提供了多种多样材料，供我們思考研究。如果混在一起談，就談不清楚，所以我宁可把它分成几个方面来談。当然在解释一个方面时往往要牵涉到另一个方面，我們按照一般分析乐曲的方法，这首交响曲分四点来研究。第一点是談形式（整首乐曲、个别乐章、乐段、乐句的形式），第二点是談音乐結构（和声、旋律、主題的开展、风格），第三点是談作曲者想体現那个特殊思想，第四点是講对形式、音乐材料和思想起支配作用的那个总的精神。

形式是精神的容器。形式愈大，用来塡滿这个形式的精神也就愈要充沛。到目前为止，"交响曲"这个字还是代表着器乐中精神与形式的最大相互关系。

我們慣于根据事物名称来判断事物本身；比如我們对"幻想曲"提出某些要求，对"奏鳴曲"提出另一些要求。

对于第二流的人才来說，只要掌握传統曲式就够了；对第一流的人才，可以允許他們把曲式扩充。只有天才方才可以自由地創造新的形式。

自从貝多芬的第九交响曲（它在器乐当中篇幅最大）出現以后，器乐形式的发展好象已經达到了頂点。

这是必須提到几个人：斐迪南·里斯，他的鮮明的独特风格，仅次于貝多芬一人而已；弗兰兹·舒柏特，他富有艺术家的幻想力。他的一支生花妙笔旣能描写月色的明朗，又能描写太阳的光芒。也許他是継貝多芬的九个繆斯女神以后，給了我們第十个。❶史波尔，他的柔和語言在交响曲的巍峨的穹窿下显得不够有力。卡里沃德[注 64]，他有一个朝气蓬勃的、諧和的性格。他的最近一首交响曲虽然是精心佳构，但是在想象力方面則逊于前几位。在比較年青的人当中比較知名，受到我們器重的还有洛·馬烏勒[注 65]，弗·史涅德尔[注 66]，伊·莫舍列斯，卡·霍·繆勒，[注 67]阿·格塞[注 68]，弗·拉赫勒[注 69]和門德尔松。我們故意地把門德尔松放在最后提。

上列的作曲家（他們除了弗兰兹·舒柏特以外，都还健在）除了个别的尝試，如史波尔在最近的一首交响曲以外，誰也不敢把古老的曲式加以重大的改变。門德尔松是一个多产的艺术家，同时也是深思熟慮，不輕举妄动的人。也許他已經看到在交响乐这条

❶ 当时《C大調交响曲》还沒有問世（舒曼，1852年）。

道路上，已不可能作更大的迈进了，因此他就选了另一条道路——序曲。在这条道路上已經有貝多芬所作的《列奥諾拉》大型序曲作为他的先驅。門德尔松的音乐会序曲，把交响曲的乐思更簡洁更精炼地表达出来，他就凭借了这些序曲，获得了现代器乐的皇冕和权杖。因此有人担心，今后"交响乐"将成为历史的名詞了。

国外的音乐家都保持沉默。凱路比尼多年前就已着手創作一首交响曲了，但是他最近自己承認不能胜任（也許这句話說得过早，过于謙虛了）。此外，整个法国和意大利的音乐家都忙着写歌剧，无暇及此。

这时，在法国北部海岸一个偏僻的角落里，却有一个年青的医学院学生在幻想着新的事物。他嫌四个乐章太少，他覺得交响曲也象戏剧一样，要有五个乐章。起初我認为，貝辽兹的这首交响曲是受了貝多芬的第九交响曲的影响（当然，上述的情况是不能成为理由的，因为貝多芬的第九交响曲也只有四个乐章），但是它于1820年[注70]已在巴黎音乐学院初次演出了。而貝多芬的第九交响曲到以后才公演。因此，貝辽兹模仿貝多芬的假設就完全不能成立。现在让我們鼓起勇气来研究这首交响曲吧！

如果我們研究这五个乐章的相互关系，就可看出，它們的排列次序除了最后两个乐章以外和一般传統交响曲的次序完全符合。最后两个乐章，作为一个梦境的两个方面，在某种意义上来說，又是构成了一个統一的整体。第一乐章从柔板(Adagio)开始，其后面是快板Allegro第二乐章相当于諧謔曲乐章。第三乐章是中等快慢的柔板(Adagio)。最后两个乐章結合起来，成为一个快板(Allegro)末乐章。这几个乐章在調性方面，也是有紧密联系的；

第一乐章緩慢的引子是用c小調，快板部分是C大調，諧謔曲乐章是A大調。柔板乐章是F大調，最后两个乐章是g小調和C大調。到这里为止，一切都很順利。如果我能这样伴随讀者上上下下走过这座奇怪的建筑，能够使他对这座建筑大体上具有一个概念的話，那就很好了。

第一快板乐章的緩慢的引子和其他交响曲里类似的引子只有很少的差別，(这里就一直都是在談形式)。我們甚至可以說，这个緩慢的引子是比一般引子更加正确，如果我們把它的大段落加以对照，就可以发现这一点。它实質上是一个主題加两个变奏，当中隔开两个自由的間奏段。引子主題直到第2頁的第2小节为止[注71]，間奏段到第3頁第52小节为止，第一复奏到第5頁第6小节为止，第二間奏段到第6頁第8小节为止。在Tenuc低音上(我听见第二法国号至少有主題的个别音程，虽然它們只是作为回忆而已)的第二变奏到第七頁的第12小节为止。接着是向快板部分的过渡。一連串过渡性的和弦。于是我們經过这走廊登堂入室，紧接着便是快板部分了。誰如果寻章摘句，在細节上鉆牛角尖，誰就会迷失方向。請你們从开始主題起把整个第9頁很快地浏覽一下，到第一个animato为止。这里有三个乐思紧密地交織在一起，第一个乐思(貝辽兹称它为la double idée fixe［固定二重乐思］，下面将說明理由)到sempre dolce e ardamente为止，第二个乐思(取自柔板部分)进行到第9頁第一个*sf*，于是第三个乐思便加入进来和它結合在一起，一直到animato为止。其后应把乐譜大段地浏覽一下，到第10頁rinforzando低音为止(其中不要忽略，第9頁上从ritenuto il tempo到animato为止的一段插曲)，

在 rinforzando 的地方有独特风味的第二主題开始了。在这里可以把前面一大段音乐很快地回顧一下。第一大段至此結束，接着又重复了一遍，于是第二大段从这里开始，各个小乐段好象变得更清楚了。但是它們的时間有了改变——第一小段比以前短了（从第 2 大段开始到第 12 頁 con fuoco 为止），第二小段变得較长了（从 con fuoco 到第 13 頁 sec 为止）。接着是停頓片刻，須臾在远方响起了法国号。

接着是一段很熟悉的音乐，到第 14 頁第一个 *pp* 为止。现在音乐变得扑朔迷离、带有神秘的色彩了。自由的短句。接着第二主題又奏了两次。第一次逐漸縮減，第二次是輝煌地整个儿奏了一遍，到第 16 頁 *pp* 为止。其后是第一主題的第三个乐思，音区愈来愈低。黑暗。漸漸地阴影又活跃起来，变成了明晰的音乐形象，到第 17 頁 disperato 为止。主要（第一）主題的第一乐思以各种离奇古怪的样式演奏了几遍，直到第 19 頁为止。接着整个第一主題极其堂皇富丽地奏了一遍，到第 20 頁 animato 为止。以后是一些完全带有幻想性質的音乐形象；对过去的支离破碎的回忆只出现了一次，然后它們消逝了。

如果貝辽兹解剖一个美丽的女杀人犯的头部❶也未必象我解剖他这首交响曲第一乐章那样厌恶。而且我这样分析它的結构，对讀者有沒有一点好处呢？我这样做有几个目的。首先，是让那些一点也不知道这首交响曲的人明白，象这样支解式的分析，对于解释音乐的作用是多么小。其次是为了那些只是浮光掠影地看了一下这首作品，由于一时不能理解，便把它擱在一边的人，告訴他

❶ 他在年青时学过医（舒曼，1852 年）。

們音乐里各段的頂点，帮助他們理解。最后是使那些熟悉这首交响曲而表示反对的人相信，尽管这首交响曲表面上看起来杂乱无章，却是一个有机体。如果仔細察看，就可看出它有一定的次序，相当匀称，更不用說它的內在联系了。貝辽兹所用的新形式，新的表现方法比較特殊，乃是大家不了解它的部分原因，这是很令人遺憾的。大多数人在头一次看譜或是第一次聆听的时候，注意力过分集中在細节上；其实在听这首乐曲时，也和在讀一部难以辨識的手稿一样；化費精力，竭力去解释个别单字，浪費时間极多。远不如首先把它浏览一遍，捉摸了全文的大意来得迅速便当。

此外，正如上面已講过的，用旧名称的新形式最容易引起大家的不滿和反对。例如，假使誰把$\frac{5}{4}$拍子的乐曲称为进行曲或是把十二个联接起来的小乐章称为“交响曲”，那末，他当然要引起大家的攻击。但是应当永远从实質上研究問題。一首作品愈是不丰富，愈是在艺术手法上显得复杂，我們判断它的时候就愈是要謹愼，不輕易下断語。貝多芬就是一个显明的例子，他的作品——特别是晚期的作品，岂不是由于內容复杂（当然，誰也不能否定它們的內容）并由于所用的无穷无尽的特殊形式当时不为大家了解嗎？如果我們现在把整个第一快板乐章通盘地看一下（不要停留在次要的、往往显得很突兀的局部上）那末我們就可以很清楚地看出如下的形式：（见图表一）

图　表　一

引子	第一主題	有第二主題的中段	第一主題
（c小調）	（C大調）	（G大調e小調）	（G大調）

有第二主題的中段	第一主題	結尾
（e小調G大調）	（C大調）	（C大調）

在我們把比較旧的形式和它并列，借以比較(见图表二)

图　表　二

第一主題 (C 大調)	第二主題 (G 大調)	中　段 (a 小調) (两个主題的展开部)	第一主題 (C 大調)	第二主題 (C 大調)

时，我們不能說，在曲式的多样性和匀称性方面后者有什么超过前者的优点。但是順便說一句，我希望大家具有非凡的想象力，能够跟得上这首作品音乐的进展。以下还要談談个别乐句的結构，沒有任何一首乐曲(那怕是最新的)能够象这首交响曲那样把相称的和不相称的拍子和节奏大胆地自由結合和运用。几乎沒有一个地方后乐句是和前乐句相符合，构成問答式的結构的。这充分表示了貝辽兹的特征，充分表示了他的南方人性格的特色，而我們北方人就感到格格不入了。因此在乍听之下，某些人是会有不愉快的感覚，抱怨它的曲式模糊不清。这种心情完全可以理解的，也是情有可原的。但是这首乐曲多么富有大胆的創造性啊!

你只要把它刪掉或是增添一点，就会減少乐思的說服力和力量——只有当你亲眼看它的乐譜或亲耳聆听它演奏，你才会相信一点了。音乐好象想恢复它的原始状态，不受小节的束縛，而上升为流畅的，就象古希腊的合唱、圣經所用的語言或是让·保尔的散文那里分段不是呆板的，而是具有高度詩意的。关于乐句的結构就談到这里吧! 只是我要提一下，多年以前一位純朴的詩人恩斯特·瓦格納曾說过如下有先见之明的話:“誰如果能完全掩飾小节的拍子，使人感覚不到它在音乐里的暴力統治，那末他就給予这門艺术以自由(至少是表面上的自由)，能够使音乐完全随自己的心意，使

"它具有了体现优美思想的力量；这样，音乐就会成为精美絕倫的艺术了"。

正象上面已經說过的，如果把这首交响曲其他几个乐章也逐一分析就未免太冗长了，而且这样做也沒有益处。略談两句吧！第二乐章带有戏謔的风味，曲折有致，就象它所描写的舞蹈一样（它一定是描写舞蹈）；第三乐章也許是全曲中最好的乐章，騰空而起然后又輕巧地落下来，好象一个輕巧的拱門一样。最后两个乐章完全沒有一个中心，音乐不可遏止地奔放，直到曲終。虽然外表上看起来杂乱无章，但是到处都可看到內在的思想联系；在这里我們不妨回忆一下关于让·保尔的評語（虽然这个評語是錯誤的）——有人說他是一位糟糕的邏輯学家，但也是一个伟大的哲学家。

到这里为止，我們所研究的只是乐曲的外衣，现在我們要来談談織成这件外衣所用的材料，也就是音乐結构。

我必須預先声明，我只是根据鋼琴改編譜来判断的，不过这个鋼琴譜上在重要地方都注出了乐器的名称。不过即使譜上沒有注上乐器名称，由于貝辽兹这首乐曲（我覚得如此）完全是按管弦乐的风味来构思的，每个乐器都各得其所，它們的用法都切合于它們的性能，因此每一位优秀的音乐家都能根据鋼琴譜編出可以将就的总譜（当然，除掉貝辽兹所层出不穷地发明的那些新穎的配器法和管弦乐效果以外）。

斐蒂斯先生断然地說："je vis, qu'il manquait d'idées mélodiques et harmoniques"（依我的看法，他既沒有旋律的观念、也沒有和声的观念。）[注 72]我覚得从来沒有人說过这样不公道的話。斐蒂斯尽可以否認貝辽兹的一切——否認他的想象力，創

造能力。独特性……（順便說一句，他对这些也否認了）但是难道他能否認貝辽兹的丰富的旋律与和声嗎？我根本不想对他这篇一般說来写得相当漂亮和巧妙的文章加以批駁，因为我認为他的这篇文章还談不上泄私怨或是持論不公允，而簡直是盲目无知，絲毫沒有接受这一类音乐的能力。如果光是空口說白話，讀者沒有亲眼証实，是不会相信的。下面举一些例子（尽管单独摘录下的譜例往往是有害的），我試图借它們来使某些論点更加明了。

先談我們这首交响曲与和声方面的优点，无疑地我們在这首乐曲里可以看到一位举动笨拙的十八岁的作曲家，❶他并不左顧右盼，永远是勇往直前地猛冲，奔向目的地。比如說，如果貝辽兹要从降D大調轉到G大調，他不会轉弯抹角，他直截了当地一下子就轉过去。

也許有人会聳肩，認为这种轉調莫明其妙。但是在巴黎听过这首交响曲的音乐家却說在这个场合不可能有任何其他的轉調方



❶ 貝辽兹創作《幻想交响曲》时，已經二十六岁了。参看第70条注解。

式。甚至有人对貝辽兹的音乐說过如下出色的話："que cela est fort beau, quoique ce ne soit pas da la musique"(非常美丽，虽然它并非音乐)。尽管这句話有些輕率，但也值得我們傾听。这里补充一句，象这样生硬艰涩的地方只不过是例外。❶我甚至还可証实，他的和声虽然有多样化的配合(用的材料并不多)却是相当質朴，并且总是那样簡洁遒劲，风味有点象貝多芬(当然，貝多芬的技巧是比貝辽兹更精湛了)。但是，有人問，貝辽兹也許离开主調过远了吧？为了回答这个問题，我們就拿第一乐章来看看吧。

开端引子主題是純粹的 c 小調❷接着引子主題完全不变，原封不动地移到降 E 大調，❸其后他(作曲者)有很长时間停留在降 A 大調上，❹于是很輕易地就轉入 G 大調。但从上面那个图解可以看出，快板乐章(第一乐章)是以 C 大調、G 大調、e 小調最簡单的調性对比来作为基础的。四个乐章都是这样整个第二乐章里貫穿着宁靜的 F 大調，及其关系調 C 大調和降 B 大調，第四乐章里貫穿着 g 小調、降 B 大調和降 E 大調；只是最后一个乐章，虽然基本上是 C 大調占优势，調性却是非常复杂的，为了描写地獄里的婚礼的情景，这样做也是完全适当的。

不过，我們也常遇到肤浅、平凡的和声，❺不正确的至少按照法則是犯规的和声。❶(然而其中也有些輝煌的和声)，模糊的不明确的和声，❷难听的牵强的畸形的和声。❸

---

❶ 請参看第 61 頁的第 1-2 小节。
❷ 第 1-3 頁，第 5 小节。
❸ 第 3 頁，第 6 小节。
❹ 第 6 頁第 4 小节。
❺ 第 2 頁，第 6-7 小节，第 6 頁，第 1-3 小节；第 8 頁，第 1-8 小节；第 21 頁，末行第 1-4 小节；第二乐章第 35 頁，第 5 行第 1-18 小节。

象这样的和声不論在什么时候决不会是悦耳的。但貝辽兹却又当别論：試把它們加以改动（这在一个有配和声經驗的人是象儿戏一样輕易的）請看，一切都变得黯然失色了！

这个有魄力的青年初显身手就表现出一股不同凡响的难以制服的力量；批評家想把这股力量納入专业艺术的軌道是枉费心机的。愈是听其自然，它的影响也就愈是明显。在貝辽兹沒有学会寻找目标以前，在他还走自己特殊的道路时，要想使这股力量雅驯一些，或是强使它就范，保持在一定的范围以內是沒有益处的。况且，貝辽兹一点也不想以溫文尔雅出名；他憎恨誰，就凶猛地抓住对方的头发，他喜爱誰，就热烈地紧紧拥抱对方，使对方透不过气来。

---

❶ 第1頁H（这个字很可能是原著刊誤）第1小节；第3頁第2-4小节；第9頁，第8-9小节，第13-19小节；第10頁，第11-14小节；第20頁，第8-18小节；第37頁，第11-14小节，第28-29小段；第48頁，第5行，第2-3小节；第57頁，第5行，第3小节；第62頁，第9-14小节；第78頁，第5行，第1-3以及其后各小节；第82頁，第4行，第1-2以及其后各小节；第87頁，第5-6小节。我再重复一遍，我只是根据鋼琴改編譜来判断的。在总譜里許多地方也許和鋼琴譜有所出入。

❷ 第20頁，第3小节：以下几种和声都有可能：

例	6 7 3♯ – ♯D	6 6♯ 3 – E	6♭6♮ 3♭ – F	6 6♯ 3 – ♯F	等等

第62頁第5行，第1-2小节；第65頁，第4行，第3小节很可能是李斯特开的玩笑，想模仿逐漸靜寂下去的鈸声。第79頁，第8-10小节；第81頁，第6小节；第88頁，第1-3小节。

❸ 第2頁，第4行；第5頁，第1小节；第9頁，第15-19小节；第17頁从第7小节开始的一小段；第30頁，第4行，第6-7小节；第28頁，第12-19小节；第88頁，第1-3小节等。

程度的大小，对他来說，并不是重要的；請原諒这个充滿熾烈情感的青年吧，他是不能和一般人用同一尺度衡量的。但是我們也可找到不少精致的、具有独特风韵的地方，在某种程度上抵消了粗野和乖僻奇特的感覺。例如整个引子主題（第一旋律）的和声結构❶极为純淨而高尚，它（在第一变奏里）移到降E大調重变时，❷也是同样的。在低音部持續四小节之久的降A音❸以及中間声部的持續音❹都一定会产生很好的效果。

順着半音阶上行和下行的六和弦，❺虽然它們本身并不能說明什么問題，但用在这首乐曲里却給人异常深刻的印象。至于在高音部与低音部（或与大中音部）的模仿之間出现的可怕的平行八度和交錯关系②，也不能光凭鋼琴改編譜来判断；如果用管弦乐队奏起来，平行八度能很好地隐蔽，就会产生使人异常激动的效果。第二乐章的和声基础，除了少数例外，比較簡单，不象第一乐章深邃。第三乐章就和声的純淨来說，可以和任何一首典范的交响曲媲美：这里每一个音都充滿了生命。第四乐章里一切都很有趣、紧湊而富有表现力。第五乐章猛烈狂暴到无以复加的地步。除少数几处❻有新奇的趣味以外，整个乐章都很难听，有很多刺耳、

---

❶ 第1頁，从第3小节开始。

❷ 第3頁，第6小节。

❸ 第6頁，第4小节。

❹ 第11頁，第10小节。

❺ 第12頁，第13小节。　②第17頁，第7小节。

❻ 第76頁从第四行开始；第80頁降e音在中間声部持續29小节的那一段；第81頁，第20小节属音持續音；第82頁，第11小节；我試图删改掉第四行，第1-2小节之間的討厌的平行五度，沒有成功。

使人厌恶的地方。

不管貝辽玆怎样輕視局部細节，总是为了整体而牺牲局部。他也深刻了解怎样在細节上精心鍾炼，使其完美。然而他也决不将自己的主題榨得点滴不留，象一般人常做的那样，把一个本来引起人快感的优美的乐思用枯燥的主題展开手法使它变得很乏味；他宁可照貝多芬的风格，巧妙而精鍊地勒出要点，給予听众一个暗示——如果他愿意而且需要的話，就能够使主題发展到完美的境地，令听众感到回味无穷。他的最优美的乐思，大都只表达一次，而且并不着力渲染，好象只是順便提一下。❶



❶ 第3頁，第2小节；第14頁，第4行，第6-18小节；第16頁，第6行，第1-8小节；第19頁，第5行，第1-15小节；第40頁，第4行，第1-16小节。



交响乐的主要动机:



这个动机本身是无足輕重的，而且不适于作对位式的展开。可是它愈到后来，愈显得光彩煥发，从第二乐章一开始❶它就变得愈来愈趣味盎然了，直到它从許多喧嚣的和弦当中冲出，进入C大調的地方为止。❷在第二乐章里貝辽兹仍用它原来的音程，但换了新的节奏与新的和声，作为三声中段，❸差不多在第二乐章末尾，他又把这个动机重述了一次，但仿佛受到压抑似地不很显著。❹在第三章里它以宣叙調的状态出现，不时为管弦乐队的合奏打断；❺在这里它带有极为热情紧张的性質，在刺耳的降a音以后他好象

---

❶ 第16頁，第6行，第3小节。
❷ 第19頁，第7小节。
❸ 第29頁，第1小节。
❹ 第35頁，第5行。
❺ 第43頁，最后1小节。
ⓐ 第49頁，第3、13小节。
ⓑ 第63頁，第4小节。
ⓒ 第67頁，第1小节；第68頁，第1小节。
ⓓ 第10頁，第5行，第3小节。

用力过度而精疲力尽了，热情又渐渐低落下来。稍后ⓐ它又出现了。这一次比較柔和安静，伴以第三乐章的主要主題。在marche du supplice（死刑的游行）中它想再一次出现，但是被那coup fatal（致命的一击）打断了ⓑ。在Vision（梦中幻影）里这个动机先后由平淡无特色的C調和降E調单簧管吹出来ⓒ。音調頹唐无力、庸俗难听。貝辽兹是故意这样做的。

第一乐章第二主題好象是由第一主題直接分化出来的ⓓ；这两个主題非常紧密的結合在一起簡直不可能截然分出前后两个段落的界限。新的乐思終于清楚地分出来了（见下例）。不久，它几乎是不知不覺地又在低音部出现。❶



稍后作曲者再一次运用他巧妙高明的手法，勾勒出第二主題的要点。接着他把那个好象决不能淡忘的乐思❷（即第一乐章引子主題的第三乐思。——中譯者注）又精致地描述了一遍。

第二乐章里各个动机交織得十分巧妙，但是低音部的主題突出而动人；❸作曲者細致地处理了主題的节奏。❹

作曲者把第三乐章单調的主題（见下例）❺以丰富多彩的手

❶ 第11頁，第5小节；第12頁，第7小节。
❷ 第9頁，第19小节；第16頁，第3小节。
❸ 第31頁，第10小节；第37頁，第1小节。
❹ 第28頁，第10小节。
❺ 第39頁，第4小节；第42頁，第1小节；第47頁，第1小节。

法呈示出来，令人神往。

大提琴

sf

小提琴

pp

cresc.

f

sf energico

ff con molto fuoco

ff

贝多芬也未必能把它鏈炼得更精美。第三乐章从头到尾充满了巧妙結合的因素；例如，在一个地方C下跳大七度，稍后这个特点就被很好利用了。



在第四乐章里主要主题(见下例)配上了很好的对位。



貝辽兹怎样煞費心机地把这个主题移調，也値得我們注意。它先移到E大調：





再移到g小調:❶







在最后乐章里作曲者使用了Dies irae(«神的憤怒»)的旋律,起初每个音写成全音符,然后写成二分音符,最后写成八分音符;❷这时又加进了鉀声,(主音和属音),每隔一定的时間响一次。

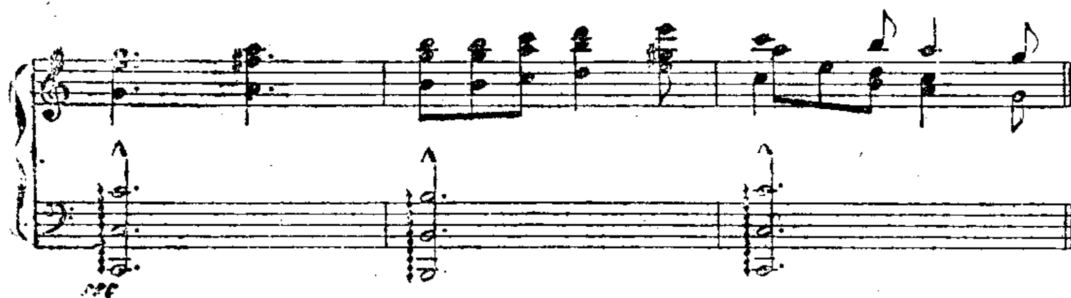
❶ 第87頁,第8小节。

❷ 第71頁,第4行,第7小节;第72頁,第6小节,第16小节。

接踵而来的二重赋格（见下例）（貝辽兹謙虛地称他为赋格段）即使还没有巴赫那样洗練的手法，毕竟还是恪守一切对位法則的。



Dies irae（«神的憤怒»）和 Ronde du Sabbat（«安息日回旋曲»）很好地交織在一起（见下例）。



只是后者的主題太短了，新的伴奏（由上下翻滚的三度构成）活泼和輕佻到极点。从倒数第三頁开始一切都陷入极其混乱的局面，关于这一点已經提过好几次了。

Dies irae(《神的憤怒》)又出现了，这次它的力度是*pp*。❶ 如果不看总譜，最后几頁只能使人产生非常恶劣的印象。

斐蒂斯先生曾断言，即使貝辽兹的最忠实的朋友，也不敢替他的旋律辯护，那末我大概算是貝辽兹的敌人了。因为我是喜爱他的旋律的。只是，不应当拿那种还未开始而你就已知道其梗概的意大利旋律来做衡量的标准。

上面曾不止一次談到的交响曲的主要旋律的确是有些平淡无味。貝辽兹在乐曲的标題里把它說成“带有亲切而羞涩的性质”(un certain caractere passione, mais noble et timide)，未免有点过誉了。但我們应当注意他根本沒有打算用这个旋律来体现什么伟大的思想，只不过想借它来发泄內心糾纏不休(往往許多天也不能摆脫)痛苦万分的思想——而这种单調的、使人发狂的思想被他表现得很貼切。要比他更精确地表现这种思想是不可能的。

上面談到的斐蒂斯那篇論文，还說第二乐章的主要主題是平庸陈腐的，但貝辽兹的用意正是打算(象貝多芬在《A大調交响曲》末乐章里所做的一样)把我們带到舞会里去。第三乐章开端的旋律也是这样(见譜例12)。据我所知斐蒂斯認为这个旋律是糊模不清，枯燥乏味的。不过只要在阿尔卑斯山和其它牧区游历过，傾



❶ 第55頁，第15小节；第57頁，第12小节；第58頁，第5小节；第60頁，第1小节，第10小节；第61頁，第3小节。

听过阿尔卑斯山牧笛或是号角声——就知道它們的声音正是这样的。这首交响曲里所有的旋律都是这样别出心裁，洋溢着生活气息；也有个别的插曲不是描写具体事物，而带有一种比較普遍的、崇高的美感。例如，这首交响曲开端的第一个旋律有什么可以指摘的呢。也許有人說它超出了八度的范围一个音級以上，說它不够忧郁吧？那末以上所举的一个例子中双簧管的悲伤的旋律又有什么可非議的呢？也許又有人說不适当的跳进吧？但是不应当对所有的东西都老是挑剔指摘，如果說貝辽茲有可指摘的地方，那末我們毋宁說他对中間声部不够注意；但在这里应当考虑一个特殊情况（我看见其他作曲家当中只有很少人有这种情况）就是貝辽茲的旋律，几乎每个音都非常强烈，以至于它們象許多古老的民歌一样，往往根本不能配和声伴奏。如果硬加上伴奏，往往就甚至会失掉原有的风韵。因此貝辽茲替它們配和声，大都是用持續的低音或是用上方或下方五度音。❶ 当然他的旋律不光是用耳朵听的。誰若是不用內心情感来領会，就不能了解它們。这些旋律仅仅是低声吟咏是不行的。应当怀着滿腔热情高唱，这样才能有意义，而且你重复的次数愈多，它們的意义也愈深刻。

为了詳尽起见，我們还要对这首交响曲的管弦乐原譜以及李斯特的鋼琴改編譜略談几句。

貝辽茲这个天生的管弦乐写作能手，当然他无論对个别的管弦乐队队員，或是对整个管弦乐队集体都提出了高得难以置信的

❶ 低音持續音的例子如第19頁，第7小节；第47頁，第1小节上方或下方五度的例子，如《舞会》的主要旋律（其中主要的和声，其实就是a、b、c、d）以及进行曲第47頁，第1小节。

要求——比貝多芬还高，比所有其它的人还高的要求。

但是他所要求的并非高度洗練的演奏技术，他所需要的是，对于乐曲的內容关切，热爱和勤勉。个人的因素必須退到次要地位以服从于整体，而整体也要依随最高領导的意志。他的乐曲排練三、四次是不起作用的。这首交响曲在管弦乐当中的地位，也許相当于肖邦的协奏曲[注73]在鋼琴音乐当中的地位。然而我們并不打算把这两个作品加以比較。貝辽兹的配器法，甚至他的敌人斐蒂斯也給了应有的評价。上面已經說过光凭鋼琴的改編譜，就可猜出这首乐曲的助奏的乐器。然而最灵活的头脑也很难想象出它所有的乐器配合对比与音响效果。的确作曲者对任何一种音响都不忽視。例如，他运用了压低声音的定音鼓、豎琴、加上弱音器的德国号、英国管，最后还有排鈡。弗洛列斯坦指望，貝辽兹不久的将来会使所有的乐器全奏。他还期望在貝辽兹将来的总譜里会出现夜鶯的鳴囀和雷鳴声。总之貝辽兹的音乐必須聆听才行。多听了以后，我們就会知道这位作曲家的一切要求都是有根据的，听众的快感是和他的要求成正比例的。我們不知道如果貝辽兹少用一些表现手段，是否也会达到完美的效果，但是他以往所做的已經使我們够滿意了。

李斯特的鋼琴改編譜值得詳細討論，但我們把这事以及关于从交响乐的开放来运用鋼琴的某些看法放到以后再談吧。李斯特的这个鋼琴改編譜是精心佳构。我們应当把他当做原作来看，把它看为深刻研究之成果，以及把总譜改写为鋼琴曲的实用教程。象李斯特这样的演奏技巧是和一般演奏能手的瑣碎的演奏方式迥然不同的。它所要求的多样化的指触、踏瓣的有效运用、清晰声部的

交織以及对管弦乐队音响的再现，一句話，有关鋼琴的表现手段以及还沒有被前人发现出来的許多秘密的知識——这一切只能是象李斯特那样被公認的天才演奏家才能具有的。这样的鋼琴改編曲可以毫无愧色地和管弦乐曲并列在一起演奏。李斯特事实上也这样做了。他不久以前在巴黎演奏了这首鋼琴改編曲，作为貝辽茲較晚的一首交响曲（Mélolgue 交响曲——它是《幻想交响曲》的續篇）[注 74]的序曲。

现在让我們再回顧一下已經走过的路程吧。根据原来的計划，我們打算談这首交响曲的形式、它的音乐結构、它的思想以及精神。我們看到它的形式和传統的交响曲形式很少有区別，但在个别的段落里有許多新穎的成份。我們看到这个作品在对比关系上和一般不同，它的乐段和乐句和其它作品大异其趣。談音乐結构时，我們注意到作者的和声风格。他展开細节和巧妙的方法，他的旋律的特点。此外还注意到，这首乐器的配器法以及它的鋼琴改編譜。最后，关于乐曲的思想和精神也让我来略談几句。

貝辽茲自己在这首交响曲的标題里指出应当怎样对它理解。现在把这个标題簡略地援引如下。

作曲者想用音乐来描写一位艺术家生活里的片段。他覺得必須把这部音乐戏劇的結构預先用文字說明一下。以下的标題应当做为歌劇的說明书来看。第一乐章。幻想痛苦（rêveries, passions）。一位年青的音乐家患了一种痛苦的精神病（有位名作家称这种病为《le vague des passions》（模糊的强烈感情）。他初次遇到了一位在各方面都符合他的理想的女性。

由于奇怪的机緣巧合他所鍾情的对象每次出现时，必定伴随

着一个热情、亲切而羞涩的音乐主題，就象这位姑娘的性格一般。这个旋律和这个形象，如同二重的 idée fixe（固定乐想）一样不断地縈繞在他的心头。忧愁的遐想（只有在个别时刻为靜靜的喜悅所冲淡）轉变成极为强烈的狂热爱情、痛苦、嫉妒、熾烈的內心感情和初恋的眼泪——这就是第一乐章的內容。第二乐章。跳舞会。艺术家在节日的杂沓拥挤的人群中怡然自得地冥想着大自然的美景。但是不論在什么地方，在城市里或在郊外，他所鍾情的对象都縈繞在他的心头，使他激动不安。第三乐章。乡村风光。一个傍晚，他听见两个牧童吹着笛子遙相呼应。他們的对話、黃昏的风景、树叶的簌簌声，对于相互恋慕的一綫希望——这些結合起来，使他的心灵感到异常的安謐，給他的思想指点了光明的方向。他想，很快他就不会再这样孤单了……可是如果她欺騙呢！柔板乐章（第三乐章）所表现的就是希望和痛苦，光明和黑暗的輪替。最后，一个牧童重新吹出自己的曲調，而另外一个牧童却不再应答了。远方起了隐隐的雷声……孤独、一片靜寂。——第四乐章。死刑前的游行（marche du supplice）。艺术家相信，他的爱不会得到回报。于是他吞服雅片自杀。他服的毒过于輕微了，不能致死，却使他沉浸到充滿可怕的幻影的噩梦里。他幻想杀死了她，被判处死刑，綁赴刑场。游行的队列在进行曲伴奏下进行。音乐声一会儿阴森而粗野，一会又是輝煌而雄伟。低沉的脚步声，乱糟糟的鼎沸人声。在进行曲的結尾出现了 idée fixe（固定乐思），这是对他的恋人的最后怀念被斧头斬下来，使这个固定乐思中断了。——第五乐章。女巫的夜間聚会。他发现自己置身于可怕的丑人、巫婆以及无奇不有的怪物之中。他們都来为他送殯。号泣声、嗥叫声、笑声、呻吟声。他

所爱的人的旋律再一次出现了，但已經变了性質，好象是一支粗鄙的舞曲主題。这表示她来了，迎接他的是一个狂欢的吼叫声。妖魔鬼怪的狂飲。送葬的鈡声，諷刺性地模仿 Dies irae（«神的憤怒»）。

以上就是这首交响曲的标題，德国人会把它还給貝辽兹；象这样的音乐欣賞指南里永远有些鄙劣的近于哄騙的成份。无論如何，只要五个小标題就够了；关于作品內容更詳細的报导，当然对了解作曲者的个性（他本身的經历构成了交响曲的內容）来說，是有意义的，但完全可以用口传的方式。总之德国人一般对音乐都有灵敏感觉，而且不喜欢探听别人的私事，因此不情愿作者这样粗魯地指导他們的思想。貝多芬不信任他們会猜出«田园交响曲»音乐的意义，而用上标題，他們对这件事已經感到很委曲了。再說，一般人在天才面前会感到有些胆怯，他們不想知道創作的原因、手段和秘密。因为，就拿大自然来說吧，虽然树木花草的根都深藏不露，岂不是也充分地显示出自然界的奧妙嗎。但愿艺术家把自己的苦难隐深藏在心里吧，如果追根究底，把每首乐曲的来历都搞得一清二楚，我們就会知道許多可怕的事情了。

不过貝辽兹写的这段标題，主要是給他的法国同胞看的。飘逸的朴素美是不能引起法国人的敬仰的。我可以想象，他們拿着标題誦讀，热烈地鼓掌，对自己同胞有这样完美的描写的本領感到十分滿意；至于音乐本身怎样，他們却毫不关心。我的确很难断定，一个不知道作曲者的意图的人，听了音乐是否也会引起和貝辽兹心里相同的形象，因为我已預先看过了乐曲的标題——一旦你的視綫胶着于一个明确的东西上，你的听覺就已不能独立自主地

判断了。不过有人問，音乐是否当眞能完成貝辽兹要求它在《幻想交响曲》里完成的使命呢，那末让他試試看吧，是否能够在音乐里放进另一种性質或是相反性質的形象。起初我覺得标題束縛我領会音乐的自由，感到很扫兴。但是随着音乐的进展，标題漸漸退到次要地位。我自己的想象力开始馳騁，这时我不但領会到标題里所說明的一切，而且还領会了更多的东西，于是乐曲里几乎处处都洋溢着生气蓬勃的溫暖的音調了。一般地說，器乐在描写內心思想和外界事物方面可以达到怎样的程度，对于这个复杂的問題許多人的看法都过于保守了。当然，如果以为作曲家展开紙拿起笔，都是打算表现、叙述或描繪某个事物，那自然是錯誤的想法。[注 75]不过也不能把外界事物的印象和影响作用估計得太低。在音乐的想象中往往无意之間摻进了某种思想，往往視覺对听覺起了配合的作用。視覺这个永远在积极活动的官感，能把音响中产生的形象加以巩固和保持，随着音乐的进展，使它的輪廓变得愈来愈明确。音乐中产生的思想和形象，所包含其它艺术的因素愈多，音乐的結构愈是富有詩意的灵活的表现力。总括一句話，音乐家的想象力愈是丰富，对事物的感受力愈是灵敏，他的作品也就愈是能鼓舞人、吸引人。为什么貝多芬在創作幻想曲的时候，不能兴起关于不朽的思想呢？他由于凭吊一位陣亡的英雄有所感触，而創作了一部交响乐作品，另一位音乐家对幸福美好的往昔的緬怀而創作了一个作品，难道这样的創作方式有什么不对的地方嗎？

我們难道不应当感謝莎士比亚启发了一位青年的音乐家写出他的最优秀的乐曲嗎？❶ 难道我們可以抹煞大自然的功績，否認我

❶ 指門德尔松的《仲夏夜之梦》。

們在乐曲中利用了美丽宏伟的自然景色嗎？意大利、阿尔卑斯山、壯丽的海洋景象，春回大間、大地苏醒的宜人景色，这一切难道音乐沒有向我們描述嗎？甚至那些微不足道、沒有普遍意义的现象，也会賦予音乐一种可变的、具体而形象化的性質，使我們不由不惊訝，音乐竟能反映这末多的事物。例如有位作曲家对我說，当他創作某首作品时，眼前浮现了一只蝴蝶歇在叶子上順着小溪的流水漂浮。这个形象使他的小曲带有一种异常柔和而天眞烂漫的风味，使听众当眞产生了和这幅图景相符合的印象。

弗兰茲·舒柏特在用音乐从事細致的生活写景方面，舒柏特是一位杰出的大师。說到这里我不能不談一談，我亲历的一件事情；一天我和一位朋友弹奏舒柏特的进行曲。弹完后，我問他在这首乐曲中是否想象到一些非常明确的形象；"他回答說："的确我仿佛看见自己在一百多年以前的塞維尔城，置身于許多在大街上游逛的紳士淑女之間。他們穿着长衣裙、尖头鞋，佩着长劍……"值得提起的是我心中的幻想居然和他心里的完全相同，連城市也是塞維尔城！誰也不能使我相信，这个小小的实例是无关重要的！

至于貝辽兹这首交响曲的标題里是否有許多詩意的因素，我們姑且不談。主要的問題在于这首交响曲如果沒有文字說明，其音乐本身是否有价值？特別重要的是，音乐里是否洋溢着生动活泼的精神？

关于第一点我希望我已經充分地証明了；至于第二点我想即使在貝辽兹显然錯了的地方，誰也不能否認他的音乐充沛了活泼的精神吧。

如果有人对我們时代总的艺术趋向不满，責备大家居然容忍

貝辽兹拿Dies irae(《神的憤怒》)开玩笑。那么我們也不必辯解，只要回忆一下很久已来对拜倫、路德、維克多·雨果、格拉勃等伟大的艺术家，口誅笔伐的情况就够了！在永恒的时間中，詩歌短暫地戴上了諷刺的面具，隐藏自己受苦的容貌；也許在不久的将来，会有一位天才用他温柔的手揭开这个面具吧。

关于貝辽兹，还有許多肯定和否定的意见要講，但限于篇幅就此打住吧。

如果这篇文章首先能帮助貝辽兹逐漸克服他的創作里的怪僻成份；其次，引起大家密切注意他这首交响曲。(不是把它看为音乐大师的典范作品，而是当作现代音乐中一首新穎独特的出色乐曲)最后，能促使德国艺术家們更活跃地从事創作活动(貝辽兹向他們伸出有力的手，要和他們团結一致，向艺术中平凡庸俗的现象进行斗爭)，那末我的論文就算达到目的了。

罗柏特·舒曼

貝辽兹的《秘密法官序曲》

(F大調)(Ouverture des Francs-Juges)，作品第三号[注76]

鼓舞启发貝辽兹进行創作的那些题材本身可以說都是十分出色的。他配过音乐的有歌德的《浮士德》、繆勒的詩歌、莎士比亚的《李尔王》和《暴风雨》，拜倫的《沙达納帕罗》和《哈罗德游記》等名著。我不知道，本文中所談的序曲到底是独立的音乐会序曲，还是附在戏剧前面的序曲。[注77]然而《秘密法官》这个名称已把乐曲的

內容和性質很清楚地告訴我們了。这是貝辽兹的早期作品，写于他生活中的危机时期。这在作品中也留下了一定的痕迹。說实話，改編譜貧乏得可怜，只不过是原作的骨架。原作者为了这样拙劣的改編，說不定会向改編者提出控訴。（平心而論，实在沒有一首管弦乐曲要比貝辽兹的乐曲更难以改編了）不过，既然我們的想象力可以把改編譜中缺掉的管弦乐声部补上，讀一下这个序曲也还是很值得的。那怕只是为了看出两个德国音乐流派，奥帕派和貝辽兹派的巨大区别——前者是带有斯克里勃的风味，象羽毛一样地輕盈。后者却是粗野、朴实无华。教会合唱指揮听到这样的和声，說不定会昏厥过去，斥为无褲党人的音乐。当然，我們并不打算拿这首序曲来和，比如說，莫扎特的《費加罗的婚礼》序曲相比，不过我們深信，拘謹、迂腐的学究理論家，比我們胆大冲天的年青实践家，为害要大得多。我們深信袒护那些毫无价值的庸俗作品，要比推崇象貝辽兹这样的怪僻但富有詩意的作品，其后果要坏得多。我們謹向后代呼吁，但愿他們能够証明，在对貝辽兹的評价方面，我們批評界的智慧沒有象一般那样比創作落后十年。恰恰相反，我們已有先见之明，預言过，这个法国人是有天才的。[注78]

第12号

貝　辽　兹[注79]

貝辽兹有两件事做得很不对。第一件是他的作品刊印得太少，第二件是他沒有打定主意，到德国来旅行一趟。❶很不幸，往往

❶ 后来这两个缺陷他都弥补了（1852年）[注80]。

有人把他和貝里奥[注 81]混淆起来，其实这两个人有很大的区别，就象甲魚湯和檸檬汽水味道大不相同。不过可以告慰的是，关于貝辽茲毕竟有一些比較眞实的消息。意大利的帕加尼尼并不是他唯一的崇拜者（虽說他当然也不是一个起碼的崇拜者）。《新音乐报》是第一份对貝辽茲經常关切的报紙，来比錫是第一个演奏他的一首作品的城市。这里所說的是《秘密法官序曲》。他年青时的作品虽說它具有一些缺点，但这是大胆的創举中永远难免的。《秘密法官序曲》在来比錫演奏后，还在其它城市里，在魏瑪、不来梅，如果我沒有記錯的話，还在柏林演奏过。它在維也納受到嘲笑，但这也不足为奇。要知道，維也納是貝多芬居住的城市，而世界上却沒有一个地方比維也納更少演奏貝多芬的作品，更少談起他。在維也納大家都害怕一切新的打破陈规的东西，那里的人們在音乐方面也害怕革命。

弗洛列斯坦

〔貝辽茲的《威佛利序曲》〕[注 82]

……貝辽茲这个狂放的酒神祭司，这个目光如炬使庸夫俗子畏惧的怪物，他所尋求的却是另一种桂冠。但是我們现在在什么地方遇到他呢？是在嗶剝作响的炉火旁，在一个苏格兰地主的住宅里，在猎人、狗和嘻笑的乡村姑娘当中。我的面前放着一本《威佛利序曲》⑬《威佛利》是瓦尔特·司各特的一部最典型的長篇小說。它的场面伟大，令人心向神往。它具有浪漫主义的清新气息，并有地

⑬ 原名是 Grande Ouverture de Waverley etc. Oe. I. Partition. Paris, chez Richault。

道的英国风味。因此我总覺得它比所有外国新小說都可爱。貝辽兹就是为这部小說写音乐的。有人会問，他是为哪一章哪个场面写的，是为了什么原因、什么目的写的？批評家永远要想知道連作曲家本人也无法說明的事情，而批評家所懂得的事情还未必有他們所討論的十分之一那样多。哦！老天！到底会不会有一天，他这些批評家不再喋喋不休地盘問我們想在創作里表达什么呢！你們还是去寻找平行五度，别再打扰我們吧！不过这一次他們的好奇心可以滿足了，序曲标題頁上的題辞多少解释了音乐的啞謎：

Dreams of love and Lady's charms
Give place to honour and to arms,
别了，縫綣的美梦，淑女的娇媚，
快披坚执銳去建树丰功偉績。

这已經很清楚地指出音乐的內容了，我现在最希望的，就是讀者能够有机会听听管弦乐队演奏这首序曲。这样他們就会信服了。要大家对这首乐曲具有概念，是不难做到的。我可以用詩意的笔調描繪，它在我的脑海里引起的形形色色的图景，或是分析乐曲的結构(这两种說明音乐的方法各有优点，第一种方法至少不象第二种方法那样枯燥)但总是印象不深。总之貝辽兹的音乐应当聆听；甚至把总譜仔細看过还不济事。同样，光凭在鋼琴上弹奏一遍，也是想象不出它的管弦乐效果的。往往只有听了它的音响效果，杂乱堆砌的和弦，奇怪的音响(甚至听覺訓練有素的人光凭乐譜也想象不出这些音响)，才能解决問題。如果把它的乐思单独拆开孤立地看，它們本身好象往往很平凡，甚至庸俗陈腐，但是就乐

曲的整体来說，尽管有好多地方使人惊駭而且是德国人感到不习慣的，却有一种无法抵抗的美妙动人之处，貝辽兹在每首乐曲里都有不同的表现，他在每首乐曲里都大胆地踏进了新的領域；实在不知道，应当把他当做天才还是当做音乐的猎奇者：他象閃电一样发出耀目光輝，但同时也留下了硫磺的气味；他在我們眼前展开了广闊的远景，但旋即又象小学生一样含糊不清地嘟囔了。凡是音乐素养极低和音乐感覚非常簡单的人（这样的人占大多数）一定覚得貝辽兹乖僻狂妄；特别是那些毕生十分之九时間和平凡的音乐❶打交道的专业音乐家，他們越发和貝辽兹格格不入，因为听貝辽兹的音乐需要理解在他以前誰也沒有講过的东西。这就引起許多人不滿意他的作品，从而使他的任何作品必須过許多年才被大家完全理解（好的演奏永远会帮助大家理解）。但是«威佛利序曲»却比較容易为自己打开出路。«威佛利»这部小說，它里面的主人翁都是大家熟悉的。此外，书首題辞講到"别了，繾綣的美梦，快披坚执銳，去建树丰功伟績"。还有什么比这更清楚呢？最好这首序曲能在德国刊印和演奏。我还要提一下，这个作品說也奇怪，竟和門德尔松的«Meerestille»（«安靜的海洋»）有一些相似之处，貝辽兹在标題頁上的注解也是很有趣的。作曲者說他銷毀了自己以前刊印的作品第1号（«浮士德»里的八个场面），并要求大家把«威佛利序曲»当做作品第1号。[注83]但是誰能担保，有朝一日，作者不会把这个新的作品第1号也当做为废品呢？所以我們应当赶快熟悉一下

❶ 我常有这样的想法——就是专业的音乐家往往是局限性最大的，虽然从另一方面来看，他們有充分的专业才能。

这个作品，它尽管有年青人易犯的許多毛病，却有很大的气魄和独特的构思。可以說是在新近德国器乐中最独特的大型作品之一。

罗柏特·舒曼

斐里克斯·門德尔松

六首鋼琴无詞歌

第二集，作品第30号[注84]

誰沒有在暮色蒼茫中坐在鋼琴旁（大鋼琴对于这种情境是过于隆重了），任凭幻想馳騁，不知不覺地哼出一支安靜的旋律呢？如果伴奏和旋律凑巧只能用手弹出来，而更主要的是，您又有象門德尔松那样的才华，那末就会作出一首最美妙的无詞歌了。比較簡单的做法是，先根据歌詞配曲，然后去掉歌詞，光拿乐譜出版。但是，这样做便有些不真实，近于欺騙，好象作曲者为了检驗自己的音乐感覚是否清楚，故意不提乐曲是根据歌詞作的，而让歌詞作者为这首乐曲配新歌詞。如果新詞和原詞符合，那就可以証实音乐表现是忠实的。其实这样做是多此一举。閑話少提，还是談談这几首无詞歌吧！它們象阳光般明亮地照耀着您。第一首无詞歌，就感情的恳摯和优美来說，几乎和第一集的«E大調无詞歌»不相上下，只是后者感情流露得更为直率自然。弗洛列斯坦說："誰象这样歌唱，誰就可以指望自己的作品流行很久；我感到最喜爱这首歌。"第二首使我記起了歌德的«Jäger Abendlied»（猎人晚歌），歌詞是"Im Felde schleich ich still und wild, gespannt mein Feuerrohr"（下略）（我在田野中悄悄地潜行，手里扳着枪机[注85]）

乐曲的結构精巧，情調和歌德的这首詩詞相近。第三首我覺得沒有多大意义，有点类似拉封登描写的家庭欢聚场面中，大家輪流唱的歌曲；但是桌上斟酌的即使不是最浓烈芬香的醇醪美酒，也是純酒，而不是掺水的劣酒。我感到第四首极为可爱，略带一点忧愁和隐逸的情調，但是都感到一种对遙远的家园的怀念和向往。在这本歌集的法国版本里，所有各首，特别是这首都和德国版本有很大的出入；显然它們都不是門德尔松作品的原貌。第五首带一些犹豫不决的性质（甚至它的形式和节奏也这样），它們使听众也产生了犹豫不决的印象，最后一首——威尼斯的船歌，以一种柔和温存的情調結束了整个曲集。就說到这里，让我們再一次欣賞这位艺术家高尙心灵的礼物吧。

第2号

門德尔松的«E大調奏鳴曲»，作品第6号〔注86〕

大卫同盟盟友每隔一段时間总要报导一下新出现的奏鳴曲。在这一連串奏鳴曲的宝石鏈条上，上述几首乐曲〔注87〕可能是最高貴的金鋼鉆环节了。也就是說，在鋼琴音乐最有价値的部門——奏鳴曲方面，它們可算是貝多芬、威柏、洪梅尔和莫舍列斯以来最优秀的作品了。在出版了堆积如山的废料以后，突然在眼前乐譜架上呈现了这样的作品——那眞好象在沙漠中遇到綠洲一样。

我們对这几首奏鳴曲尽可以凭記忆来評論，因为許多年来我們已把它背得烂熟了。当然，不用提它們从刊印到现在已有八年左右了，至于它們写成的时間，想必还在八年以上。——关于这一

点，我們还有这末个想法，就是对于新出现的作品我們一概不予評論。而是等到七八年以后，再加以报导。这样做一定比較好些。我們因此就会惊奇地发现，需要評論的东西很少，音乐报紙的篇幅也会大大縮减，而它們的见解也会更加正确了。因为只有詩意的和具有崇高精神的东西，才能为自己开辟一条通往将来的道路，它的速度愈是緩慢，所用的时間愈是久长，也就愈能深刻有力地扣动人們的心弦。

虽然大卫同盟盟友認为門德尔松年青时代的大部分作品只是他的序曲杰作的准备。但是某些早期的作品也有許多独特和詩意洋溢的地方，使我們可以毫不迟疑地預言，这位作曲家有远大的前途。大卫同盟盟友起初看到他怎样用右手扶在貝多芬身上，以虔敬的眼光凝望着他，卡尔·瑪里亚·威柏怎样牵着他的左手（他和威柏說話已經容易些了），后来又看到他从自己的一个最美妙的梦《仲夏夜之梦》中醒来。于是他的領路人对他說："你再也不需要我們的帮助了，用你自己的翅膀飞吧！"当然这些只不过是想象，然而这个形象却异常鮮明。如果說这首奏鳴曲有許多地方象别人的作品的話（例如，第一乐章——有点象貝多芬的《A大調奏鳴曲》的忧郁而沉思的第一乐章，最后一个乐章整个带有威柏的风格），那末，这决不是由于它缺乏独立的风格，而是由于作者和这两位大师在精神上有血緣关系。而且它多么富有活力，多么富有蓬勃的生活气息啊！大地披上了綠装，空气象在早晨一样清新，你就好象置身于春天的景色里一样，感动你吸引你的并非什么超然不凡的东西。沒有任何东西高聳在我們上空，沒有任何东西使我們惊訝；他給予我們的只是符合我們感情的語言，所以我們在听这首乐曲的

过程中开始觉得，如象是我們自己把它找到的，但愿每个人都相信这一点吧！

門德尔松的《美丽的梅路济娜》神話序曲

〔1835年12月首次在来比錫音乐会上演奏〕〔注88〕

究竟門德尔松的哪一首序曲是最美妙、最优秀的呢？很多人都想知道这个問題的答案。对他以前的三首序曲，大家已經談論和爭辯得很多了，现在又出现第四首序曲。弗洛烈斯坦把抱不同看法的人归納成四类：第一类是序曲《仲夏夜之梦》的信徒（这一类人数最多），第二类是爱好《芬加尔洞窟》序曲的，（人数也不算少，特别是在女性当中）等等。〔注89〕爱好《梅路济娜》的，应当算是人数最少的，因为它除了来比錫以外，还沒有在德国任何其他城市演奏过，至于英国音乐爱好者协会曾拿它在协会內部作了初次演奏，算不得正式公演，只能勉强拿来凑数。

有些乐曲是这样精美絕倫，連最冥頑不灵的批評家，也找不出缺点来批評，只有充滿了贊美的心情。比如《仲夏夜之梦》就是这样的乐曲，（就我記忆所及，对它只有加以詩意的評論，虽說"詩意"和"評論"这两个辞是有些抵触的），现在《美丽的梅路济娜》神話序曲也是这样的。

我們認为，要了解它，并不需要去讀梯克的冗长的（虽說充滿丰富幻想的）同名故事，頂多我們只需要知道如下的情节就行了：

迷人的梅路济娜对英俊的騎士路津尼扬发生了熾烈的爱情，和他締結了婚姻。但是她提出一个条件：在一年中的某几天，他不

能和她接近。路津尼扬答应了；一天，路津尼扬破坏了自己的諾言；于是梅路济娜变成了一条人魚——下半身是魚，上半身是妇人。这个題材不論在文学里或是音乐里都用过好多次。但是在这首序曲里，也正象在莎士比亚的《仲夏夜之梦》的序曲里一样，絕不能一味寻找原作情节的綫索。[1] 門德尔松用他通常的詩意笔触，这里主要只是描写男子和女子的性格，驕傲的騎士风度的路津尼扬和有魅力和牺牲精神的梅路济娜的性格；此外，我們在音乐中还彷佛可以听到这对情人拥抱时海洋突然波浪大作，冲散并淹沒了他們，在每个人的眼前鮮明地重现出一幅幅年青人所喜愛的幻想图景，在海洋深处的神話般的生活、欢快跳跃的金魚、张开的貝壳里的珍珠、海洋从人类掠夺来的埋藏在海底的奇珍异宝，鑲有祖母綠宝石的一层叠一层地巍峨的城壁。我們覚得，这首序曲和以前三首的区别在于，它用一种地道的神話风格来描述事物。也就是說，作者內心沒有对他所描写的事情怀有热烈的情感。所以，表面上乍一看来，它甚至好象有些冷淡、沉寂；至于它的深处到底隐藏着一种什么情感，那末音乐本身可以比文字更明白地告訴你們。我們乐意承認这首序曲要比我們的叙述高明得多。

我把这首序曲听过两遍，并且略为浏览一下总譜，对于它的音乐結构，能說的很少，——不外乎是一些显而易见的事实——这首乐曲是一位完全掌握了曲式与音乐表现手段的大师写作的。整个乐曲的开始和結束都是一个具有魔力的波浪式的音型，它在序曲中出现好几次。正象上面已說过的，它使人产生一种奇怪的印象，

[1] 一天，某一位好奇的先生問門德尔松，《梅路济娜》序曲究竟表示什么，門德尔松很快地回答他："嗯，門第不相称的婚姻。"(1852年)

好象你們突然从熙熙攘攘热鬧的人类活动舞台，移到一片浩翰无垠的包围陆地的海洋王国，特别是在由降A調經过G調轉入C調的地方。f小調的騎士主題的节奏，如果速度放得再慢些的話，将更能表达出自豪与傲然不凡的气概。降A大調的旋律柔和而温存，好象是梅路济娜外貌的体现。在个别器乐效果当中，我們还听到了小号，（在乐曲开端）构成七和弦七音的美妙的降B——这是年代湮远的过去的回响。

起初我們以为这首序曲是$\frac{6}{8}$拍子，这就是为什么在第一次演奏时（当时作者不在场）我們把它奏得过快的原因，后来我們看了总譜上記的是$\frac{6}{4}$拍子。毫无疑問，它沒有$\frac{6}{8}$拍子那样热情，但另一方面，却更富于幻想的色彩。它对演奏者起了抑制的作用，不过我們終究覺得它过于宽广和迟滞了。也許許多讀者会覚得上述的拍子問題是无关紧要的，但我們却有这末一个不可磨灭的印象，覚得$\frac{6}{8}$拍子較好。当然我們只是知其然而不知其所以然，只有这末个感覚，而不能証实它是否正确！不过无論是用$\frac{6}{8}$拍子或是用$\frac{6}{4}$拍子，这首序曲的价值总是不变的。

第2号

門德尔松-巴托尔第的三首随想曲

（a小調，E大調，降b小調），作品第33号[注90]

我常有这样的感覚，这位艺术家（他由于机緣巧合在命名时被起了个正确的名字[注91]），往往从自己的《仲夏夜之梦》里抽出了几个小节甚至几个和弦，加以扩充，替他們重新加工，从而作成整首乐曲。这就好象一位画家一样，根据自己的一幅圣母象，画出形

形色色的天使的头部一样。这位艺术家怀具的一切理想都集中在《仲夏夜之梦》里面了。这是他的生活的結晶，至于它多么美妙，它的意义多么重大，那是我們大家都已經知道的。

上述的三首随想曲当中，第一和第三首很可能是門德尔松的早期創作，而当中一首，則无疑是他最近的作品。〔注92〕第一、第三首还可能被錯認为是其他作曲家的作品，而第二首每一頁上都大书特书地签署着"門德尔松"的名字；我最喜爱这首随想曲，我覺得它好象是一个悄悄地降临到人間来的小神仙。乐曲里沒有任何东西使你紧张，沒有任何东西大声怒号，震撼你的心灵。沒有妖魔鬼怪，也沒有勾引人的美丽仙女；你到处都踏着坚实的土壤，仿佛在鮮花盛开的德国大地徜徉漫步——就好象让·保尔小說里瓦尔特在夏天郊游的情形一样。〔注93〕当然，我相信这首乐曲由作曲者本人演奏时，其妙处是不能模仿的，誰也別想弹得那样美妙。虽然我完全同意埃塞比烏斯的說法，認为"他（作曲者）能够用艺术的魔力在瞬息之間甚至使用情最专的姑娘变心。"但不論是誰，哪怕是演技最拙劣的，要把这首乐曲光彩焕发的才华、变幻万端的色彩和极其微妙的表情完全消灭掉，却是办不到的。而其他两首随想曲却和这一首迥然不同，它們几乎和它毫无共通之处。特別是在最后一首里，可以感到有一种深隐于內心的沉默的憤怒，它一直到結尾以前都竭力克制住，而將近結尾时却一下子猛烈爆发起来。这是什么原因？誰知道！往往有这样的情形，你不为了这也不为了那，突然怒火中烧，要用"最温柔的拳头"把周围的东西都摧毁掉才称心，在完全不能忍受的时候甚至想把自己也从地面上消灭掉。也許別人对这首随想曲产生另一种印象，可是我的印象正是这样；

就让它这样吧。至于第一首随想曲，恰恰相反，我們一致认为，它含的痛苦没有第三首深刻。它一直在音乐中得到发泄，因而逐漸減輕。我們再也不說什么了，让讀者自己来領略这些作品吧。

罗柏特·舒曼

門德尔松的六首无詞歌

第三集，作品第38号〔注94〕

我們大胆地为这一本无詞歌集作无詞的推荐。当你看到花朵盛开、芬香四溢的玫瑰树，或是在月夜里的閃爍着幸福光芒向你注视的眼睛，你还会有什么疑虑嗎？这一集新歌曲和以前的两集只有些微差别，也和前两集一样，表达出一种介于图画与詩歌之間的美妙意境。所以，如果音乐本身的表现力还不足的話，我們尽可以很容易地用色彩和文字来加以补充。这三个曲集都是同一个丰富想象力的孩子，但是即使最慈爱的母亲也往往会有意无意地对某一个孩子特别宠爱，这在旁观者是看得很清楚的。同样，我就覺得第二首无詞歌和曲集末尾的二重奏，乃是这位艺术家的宠儿，第五首比較热情（如果这个字眼可用来表达优美的心灵的顫动的話）的无詞歌也是他的宠儿。我最不喜欢第四首；它最安靜（但也比較清彻），好象是靜躺在柔軟的枕头上，而不是在露天，置身于花丛与夜鶯的鳴囀声中。至于《二重唱》，我由于在丰富的德語詞汇里覓找不到一个更好的字来作为它的名称，而很不痛快。这首乐曲仿佛表达一对恋人在輕声地、亲密地、眞摯地喁喁私語。

第2号

斐里克斯·門德尔松-巴托尔第的六首鋼琴前奏曲与賦格曲，作品第35号〔注95〕

有位性格急躁的人（他目前住在巴黎）对賦格曲下了个定义，大体上是这样的："賦格曲乃是一个声部逃避另一个声部（fuga a fugere）而听众在所有声部前面逃跑的乐曲"；他既然有这样的看法，每逢音乐会里演奏賦格曲，他就开始大声談話，或者——这种情况更多——开始咒駡。其实，他之所以反对，正是由于他对賦格懂得很少。在这一点上，他有点象寓言里的狐狸。也就是說，不管他暗中多么想写賦格曲，却沒有能力去写。至于那些会写賦格曲的教会合唱指揮，修毕音乐課程的大学生，他們对賦格曲所下的定义当然是另一种。照他們的看法，"貝多芬从来沒有写过一首賦格曲，而且也不会写；甚至巴赫也往往不合规律，令人感到不以为然。只有瑪尔浦格才是为最好典范。"最后，有些人还有其他想法。例如，我能够成几个鈡点欣賞貝多芬、巴赫、亨德尔的賦格曲，总是訊为我們时代的音乐家要末不写賦格曲，写出来都是些空洞的、冷淡的、內容貧乏、东拼西凑的貨色。但是門德尔松的賦格曲使我得到些慰借。那些宣扬典范賦格曲的规行矩步的先生們，如果以为在他的乐曲里能看到如imitationesper augmetationem duplicem,triplicem等，或是 cancricantes motu contrario 等古老的輝煌灿烂的手法〔注96〕，那就錯了。但如果一些想得太远的浪漫派音乐家希望在这些賦格里出乎意外地找到从古老形式的灰烬里复活的凤凰，那他們也同样錯了。不过，如果他們对健康的自然的音乐有兴趣，那末，他們可以在这些賦格里找到大量的这样的音乐。我不打

算盲目地称赞。我很明白，巴赫写的賦格和他完全不同，巴赫的賦格都是詩意的創造。但是如果他现在能从坟墓里复活，那末，起初他也許会向四周喧嚷，責备今天音乐事业的总的情况糟透了。然后，他一定会略微感到一点欣慰，因为他发现在他种植了参天的橡树林的土壤上，至少还有人栽培了一些花草。总之，在門德尔松的賦格曲里有很多地方带有巴赫的风格。在这些地方甚至最有洞察力的編輯也会認錯它的作者，但是根据这些賦格具有歌唱性和精緻細膩的特征，可以辨認出它們是新时代的作品，还有个别地方带有門德尔松独具的特色。凭借这种特色可以把他的作品和几百个其他作曲家的区别开来。但不論編輯有沒有看到这些特征，有一点却是无可置疑的，就是門德尔松写賦格曲决不是为了供人在茶余飯后消遣解悶，而是为了使鋼琴家注意到古老大师常用的賦格曲式，并且使他們重新习惯于这种曲式。門德尔松还有一个典型的特点，就是，他为了达到这个目的而选择的都是正当的手段，而对所有毫无益处、微不足道的作曲魔术和模仿則一概摒弃不用。他在完全遵守巴赫曲式的同时，是不是可以改变賦格的曲式，而又不損害它的特性，——这是一个許多人还在寻找答案的問題。貝多芬已做过一些动搖賦格曲式的尝試，但他还有許多其他事情要做；他忙着在高处修建这末多廟宇的圓頂，以至他实在挤不出时間，来奠定新賦格曲的基础。列伊赫〔注97〕在这方面作了些尝試，可是他显然是心有余而力不足。不过，他往往有些新奇的主意也不能完全忽視。不論怎样，最好的賦格曲永远应当是听众会当做史特劳斯圓舞曲的賦格曲。換句話說，也就是那些艺术的根底深藏不露的（就好象花的根隐藏在地下，我們只看见花朵一样）賦格曲。我听說，有一

位各方面修养都很不差的音乐行家把巴赫的一首賦格曲当做肖邦的練习曲，这对于他們两人說来都是很荣幸的。同样地，我們也可以把一首門德尔松的賦格曲，比如說，第二首（第一首賦格里各个声部的进入沒有使人困惑）的最后一段，給一位少女当做无詞歌去弹。音乐形象的美妙、柔和会使她忘掉这首无詞歌是取自一首庄严隆重乐曲的，忘掉"賦格曲"这个討厌的名称。簡括地說一句，門德尔松的賦格曲，都不是偏重理性、枯燥无味和按照现成公式写成的，而是充滿灵感、富于詩意感情的作品。但是由于賦格曲既能表达崇高的思想，也可能只是抒发兴高采烈的快乐的心情，在这本曲集里也有好几首是象巴赫常常用他洗練的手法写的那种短小精悍、快速的賦格曲。每个人都可找到这样的賦格曲，在这些曲子里特别可以看出这位艺术家的巧妙灵活的手腕，他能够把桎梏象花环一样地舞弄。现在再談談門德尔松的前奏曲，它們也象巴赫的一样，和后面的賦格曲往往失掉了原有的联系，好象是在写成賦格曲以后添上去的，大多数演奏者对它們比賦格曲更喜欢；甚至把它們单独弹奏，也会給人一个完整的印象；特别是第一首，从头到尾都很动人。但愿每个人都亲自弹一下这些前奏曲。即使作者不署名，乐曲本身也会告訴你这是誰的作品。

然基里

[斐·門德尔松的《第二鋼琴协奏曲》（d小調）]〔注98〕

我們特别要感謝协奏曲創作方面的后起之秀，因为他們不再用那些討厌的顫音和八度跳进来結束乐曲了。不久以前有些演奏能手往往在华彩乐段里塡塞了各种各样无奇不有的炫耀技巧的因

案。而古老的华彩乐段都是以非常严肃的音乐思想作为基础的；现在我們又能成功地运用这样的华彩乐段了。至于我們在交响曲和奏鳴曲里慣用的諧謔曲乐章，是不是也能同样成功地运用到协奏曲里去呢？如果用上諧謔曲乐章，那就会产生管弦乐队的个别声部互相抗衡的有趣效果，但如果用得不妥当，整个协奏曲的形式就难免发生改变了，在这方面最成功的乃是門德尔松。

我們想对这位作曲家的《第二协奏曲》略談几句，真的，門德尔松还是和过去一样，还是很愉快地走自己的道路，嘴边挂着一絲最美丽的微笑。在这首协奏曲里演奏能手很难卖弄他們那些不可思議的卓越技巧，因为他們发现这里除了他們已經練习过几百遍的、練得很純熟的一般技巧以外，什么东西也沒有。我們常常听见他們发出这样的怨言。当然他們的話也有部分道理；协奏曲应当使演奏者有机会弹弹新奇华丽的經过句炫耀一下自己的卓越技巧，否則就很差劲。但是音乐必須高于一切。誰能够最慷慨地賜給我們大量的音乐，誰就应受我們无上的頌扬，而音乐是优美的心灵的流露；不論是在大庭广众之間演奏，或是在靜室里奏給自己听，所弹的东西必須永远是优美情感的表现。这就是当門德尔松弹奏自己的作品时，为什么能产生那样动人而不可磨灭的印象的原因；由此可証明，手指只不过是表达工具。即使它的技巧不显露出来，也同样能产生良好的效果。在演奏时不应当卖弄技巧，只应当凭內心听覚来領会乐曲內容，然后由你的心来决定怎样弹。我常覚得，莫扎特一定也是这样弹奏的。不过，虽然門德尔松給予我們的永远是这样的音乐，应受到我們贊扬。但是也絕不能否認，他的音乐并非无分軒輕的。他的音乐有时作得比較肤浅，有时比較深刻。而这首协

奏曲应当归入他最肤浅的作品里。我以为，如果假定这首乐曲是在几天之內，甚至也許在几个鐘点以內写成的，大概不会錯。它就好象一只成熟的果实，稍微搖一下树干，就会落了下来。有人問，《第二协奏曲》和《第一协奏曲》比較起来怎样。我說两者有相同的地方，也有不同的地方。相同的地方是因为它們都是出于这位技艺精湛的大师的手笔；不同的地方是因为《第二协奏曲》作于十年以后。它的和声有些地方带有巴赫的风味，而旋律、曲式、配器法則完全属于門德尔松。就談到这里为止，让我們来充分地享受这首虽不能传世不朽，却也令人高兴的礼物吧；它就象古老的大师們完成一部大作品后休息时的作品，当然我們这位年青的大师决不会忘記他們在写了这些一般的作品以后，往往突然写出一部魄力雄伟的杰作；莫扎特的《d小調协奏曲》和貝多芬的《G大調交响曲》就是証明。

罗柏特·舒曼

〔斐·門德尔松的大提琴与鋼琴奏鳴曲，作品第45号，降B大調〕〔注99〕

我們来看看門德尔松的这首作品吧。在他的嘴角上也浮起了笑容，〔注100〕但这是对自己的艺术造詣感到高兴的笑容，这是在亲近的友人当中感到恬适滿意的笑容。他这种內心的平衡、宁靜、优美的心情給予我們多么亲切的印象啊！这首奏鳴曲是他最近的作品；我想描写一下他现在和过去的作品之間的区別，想来不至于引起大家的非議吧？我覚得，他现在力求使自己的音乐精練，力求达到完美和明晰，而且——請別誤解我的意思——力求更接近莫扎

特的风格。門德尔松年青时的創作受了巴赫和貝多芬的部分影响，虽說那时他已經是一个精通曲式和結构的大师了。在序曲里他往往乞灵于詩歌，或是从大自然汲取灵感。虽說他这样做，并不損害他自己的音乐家和詩人的风格，但不时有人反对他这个方向（这个方向当时已成他唯一的方向了）。而这首奏鳴曲却純粹是一首独立自在、无所依傍的音乐；它是这位大艺术家笔下产生的一首最优美、明快、别出心裁的奏鳴曲，也許，在讀过歌德或是拜倫勛爵的詩篇以后欣賞它，是再好也沒有了。請别要求我們的报紙进一步討論这首乐曲的形式和风格，乐曲本身会更好地、更有信服力地告訴你們的。

罗柏特·舒曼

〔斐·門德尔松的«d小調三重奏»，作品第49号〕（注101）

我們还要談談門德尔松的三重奏——只談三言两語，因为这部作品，大家一定都已經有了。这首典范的三重奏在现代的音乐文献中，正好象貝多芬的«降B大調三重奏»和«D大調三重奏»、弗兰茨·舒柏特的«降E大調三重奏»在当时的地位一样。这是一首奇妙的乐曲，过了許多年以后，它一定还能使我們的子孙感到欢乐。近年来的大风浪已开始漸漸平息了。应当說，它已經把一些珍珠卷到岸上来。門德尔松遭到这股风浪的袭击虽然要比其他音乐家輕微些，但是他也必須进行斗爭；他一定也常常听到那些眼光窄小的无聊文人的废話，說什么"音乐艺术的眞正繁荣时期已經过去了"。他必須加以駁斥。这位作曲家已經攀登到这样的高度，以至我們现在可以毫不夸大地說一句，他就是十八世紀的莫扎特，他是我們时代

最光輝的音乐天才，他比任何人更清楚地了解时代的矛盾，并且比任何人更好地調和这些矛盾。但他决不是最后一个天才。在莫扎特以后出現了貝多芬。在新的莫扎特以后也一定会有新的貝多芬到来。也許这人已經誕生了。再回到正題吧，关于这首三重奏，凡是听过的人都已談論得很多了，我还有什么可以补充的呢？那些听作曲者亲自弹奏的人都是幸运儿，因为虽然有些演奏能手比門德尔松气魄更大，可是任何人弹奏門德尔松的作品都未必会象他本人那样，具有一种使人傾倒的清新风味。不过听了我以上的話，也不必气餒，望而却步。因为它比起其他作曲家的三重奏，例如舒柏特的三重奏来，甚至还比較容易些，而且它也和所有的第一流乐曲同样，其困难是和它所产生的美妙印象成正比的。困难愈多，它給人的印象也愈丰富。不用說，这首三重奏并非专門为鋼琴家写的，其他参加重奏的人也可以尝試并且可以指望获得成功和充分的愉悅。但愿这首新作品能应分地获得普遍好評。但愿它再一次証明这些作家的創作才力过人，而現在看来正是他精力最旺盛的时候。 第12号

門德尔松的管风琴演奏晚会(注102)

我想在这篇文章里用金色的字母大书特书昨天的晚会。这是一次为高尚的、严肅的人們举办的音乐会，它从头到尾构成一个完整的整体。我重新想起，巴赫是多么渊博、精深，他的作品你听得愈多，所获得的印象也愈深刻。采尔特(注103)和稍后的瑪克斯(注104)对这个問題发表了許多精辟的意見。但是当你听到巴赫的音乐时，你終究还是覺得用語言来形容巴赫只能得到一个隔靴搔痒的

概念。对他的作品最好的解释和說明，莫过于用音乐手段本身来生动地表达，而表达巴赫的作品又有誰能比我們昨天所聆賞的那位音乐家更忠实更富于感情呢？他大半生都献給这位大师，是他第一个以最大热情，尽了最大努力使德国人重新記起巴赫。〔注105〕是他第一个兴念使巴赫的外形和现代人接近。一百年已經过去了，也許还要过一百年，經过許多人的尝試才可以实现这个理想。我們并不打算徒具形式地向大家呼吁，为巴赫兴建一座紀念碑。无論莫扎特或是貝多芬也都还沒有紀念碑。要建成巴赫的紀念碑还須等一段时期。但是我們现在的倡議也可以作为一种动力，特别是在象柏林和布累斯劳这样的城市(这两座城市在演奏巴赫作品方面有特殊的功績并且那里有不少人了解巴赫对艺术有多么大的貢献)，我們倡議的影响将更大；巴赫对音乐界的意义不下于教主对于宗教的意义。門德尔松自己曾在关于这次音乐会的演說中簡单地談到这一点，他說："到目前为止，来比錫还沒有任何迹象表明，大家在深切追忆这位曾生活在这座城市里的最伟大的艺术家。他的一个繼承人〔注106〕倒已經很荣幸地在圣福瑪教堂旁有了一座紀念碑。巴赫岂不是更应当有这份光荣嗎？既然他的精神和他的創作近来又以新的力量在我們面前显现，既然音乐的真正朋友都始終不渝地在內心保持着对他的同情，那末完全可以指望我們的倡議一定会在来比錫居民当中得到响应和鼓励。"

可以期待，这位艺术家的創举会得到圓滿的結果，从而可靠地帮助我們的目的早日实现。[1]門德尔松对巴赫的这个威严的乐器是多么熟練，想必大家都知道了。他昨天晚上演奏的完全是些最貴重的珍宝。一个接着一个，五光十色、异常动人地呈现在我們面前。

他的演奏又是那么充滿热情。門德尔松所弹的第一个节目短小精悍，好象是一个短短的序言。其后一个节目是一首自由奔放的幻想曲。在这短短的引子后，他演奏了奇妙的、有三个結合在一起的主题的«降E大調賦格曲»，接着是根据合唱曲«Schmücke dich, O liebe Seele»(可爱的人儿，打扮起来吧)所作的幻想曲。这是一个富于創造性的心灵所傾吐的悬摯的、弥足珍貴的音乐。接着是灿烂輝煌的«前奏曲»与«a小調賦格曲»，这两首作品技巧极为艰深。即使对这位管风琴演奏大师来說也不是容易弹的。休息后是«c小調帕薩卡里亚舞曲»及其二十一首变奏，它們以天才的手法巧妙地交織在一起，使人惊叹不置。門德尔松用管风琴的各种音栓把它們表达得淋漓尽至；其后是«F大調牧歌»，这是一首在这类作品中深刻到无以复加的作品。接着是«a小調托卡塔曲»，附以一个巴赫式的幽默的前奏曲。前后一个节目是門德尔松自己的才思焕发、光采夺目的幻想曲，这首乐曲如果我沒記錯的話，是根据一首歌詞为"哦！布滿血迹和伤痕的头"的合唱曲写成，并加上了一个用代表巴赫名字(B A C H)的四个音(降B、A、C、B)的主題作成的賦格曲。整个音乐会的节目是这样匀称完整，如果把它們印在一本专集里，看上去就好象一首完美的乐曲。教堂窗外是美丽的夏日夜景。許多人来到街上，大概还在思索那奇妙的、不絕如縷的乐音。这是双重的艺术——由一位大师来体现另一位大师，实在是一种无上的音乐享受。光荣归于年老的大师，也归于年青的大师！

第 12 号

[斐·門德尔松的«a小調交响曲»，作品第56号][注107]

凡是带着贊許的心情看这顆光芒四射的珍奇的明星升起的人

都极其关怀地等待斐·門德尔松-巴托尔第的新交响曲（作品第56号，a小調）出现。它好象是这位作曲家在交响乐方面的第一部作品，因为門德尔松实际上的第一首交响曲（c小調）乃是他年紀很青时的作品；他为倫敦音乐爱好者协会写作的第二首交响曲（A大調）沒有刊印出来；最后他的交响大合唱«Lobgesang»（贊美歌）又不能算是器乐曲〔注108〕，因此在他的华丽的創作花冠中除了歌剧以外还缺掉交响曲一項。在所有其他部門他都有丰碩的成果了。

我們听說，門德尔松很早——当他在罗馬时——就开始創作这首交响曲了；但是完成它却是不久以前的事情。〔注109〕为了明确这首交响曲的非常独特的性質，知道这一点当然是很有意思的。正好象我們从一本擱置很久的书里无意中取出一张发黃的紙张，异常清晰地勾引起过去的回忆而忘掉了现在。同样地，这位大师在故紙堆里找出了他在风光明媚景色宜人的意大利所吟咏的这些古老的旋律。这时也許从他脑海里浮现了对往日的亲切回忆，于是終于在有意无意之間产生了这幅色調柔和的音响图画。它和让·保尔的《泰坦》里那段对意大利旅行的描写一样，使你由于不能亲眼目睹这幸福美好的国家而起的惆悵一扫而空。正如我們已多次指出的，这首交响曲充滿了独特的民間音乐风味，只有絲毫沒有想象力的人們才看不到这一点。迷人的独特的情調使門德尔松这首交响曲也象舒柏特的交响曲一样，在交响曲文献中占特殊的地位。它不象传統的交响曲那样具有器乐曲所特有的那种慷慨激昂、厚实沉重、气息宽广的特点，也沒有想超过貝多芬的企望。总的来說，乐曲的性質近于舒柏特的那首交响曲。它們只有一个差

别，就是在舒柏特的交响曲里可以感到吉卜赛人的粗犷的生活，而門德尔松却使我們神游于意大利境內。显然这就是門德尔松的交响曲使我們感到溫和、稳沉，比舒柏特的交响曲更容易为我們接受的原因。（但同时我們必須承認舒柏特的交响曲却有一些其他的优点——特別是它有比門德尔松更丰富的創造才能。）門德尔松这首交响曲的特点是，四个乐章有紧密的內在联系，各乐章主要主題的旋律都很类似（只要把它們的外形对照一下就可看出）。这样就形成了一个比任何其他交响曲都更紧密的整体。它的四个乐章在性質、調性和节奏上只有微微的差別。作曲者本人也希望（他在这首交响曲的序里就表示过）在演奏时这四个乐章当中不要有很大的間歇。

至于說到这个作品的純音乐方面，誰也不会怀疑它的技巧是非常精練的。这首乐曲不論就整体来說或是就各个部分来說都很优美，結构也很精致，足以和作者的那些序曲媲美；这首交响曲也富于迷人的器乐效果。总譜的每一頁都充分証明，門德尔松多么善于巧妙地采用和潤色古老的音乐思想，并用一种全新的眼光来加以发揮；証明他的音乐的細节是多么丰富而饒有兴趣，沒有任何冗贅和庸俗的卖弄聪明的地方。

交响曲是否受到听众欢迎，一部分要取决于管弦乐队技术的高低。当然这是个普遍的道理，但对这首交响曲来說，意义特别重大。因为这首交响曲的成功并不怎么依靠整个乐队的力度，主要是依靠个别乐器演奏技巧的完美和精練，尤其是吹管乐器的人必須有特别精湛的演奏技巧才应付得了。最使人傾倒的是諧謔曲乐章。新近創作的乐曲当中未必找得出一首比它更高明的。在它里面，各

个乐器彼此呼应，好象几个人在交談。

鋼琴改編譜是作曲者本人写的，因此当然很难想象有比它更精确的复制品了。美中不足的是它往往只能把管弦乐的美妙效果表达出一半。对这首交响曲的結尾有两种相反的看法。許多人都認为在这里音乐应带有終結性質，而这个結尾却好象把整个音乐首尾銜接起来，使人又回忆到第一乐章的开端。不过根据我們的看法，这样倒更富于詩意。好象是傍晚和美丽的早晨遥相对照。

舒　曼

«仲夏夜之夢»〔注110〕(一封信)

亲爱的朋友，我当然首先要和你談談我对«仲夏夜之梦»的印象。昨天〔注111〕我們終于见到他了(这差不多是在他去世三百年以后第一次见到他的作品)。剧院經理打算用这个戏来点綴冬日的夜晚。这个想法很对头，因为这是一种調剂。在夏天大家就最想看«冬天的故事»了。我敢担保有許多人来看莎士比亚的这出戏，只是为了听門德尔松的音乐。而我則相反，我很明白門德尔松决不象那些坏演員，偶然侥幸和伟大的舞台艺术家合演了一场戏，就开始妄自尊大起来；他为«仲夏夜之梦»作的音乐(除了序曲部分以外)，只是希望起一个陪衬戏剧情节的作用，只是作为一个媒介，好象是职工奥斯諾瓦和奥柏龙(欧洲神話中小神仙之王——中譯者注)之間的一座桥梁。如果沒有这个过渡，就不可能进入神奇美妙的仙境；当然在莎士比亚时代，音乐在喜剧里也是起同样的作用。要是誰对音乐期望过高，就必然会失望，在这部戏剧里音乐退到次

要地位，比«安蒂貢»里还要質朴(«安蒂貢»里因为戏中有合唱的緣故，作曲者不得不使音乐稍微华丽些)，音乐一点也沒有接触到戏剧情节的本身和四个登场人物的恋爱故事。仅仅在一个场合音乐生动地描写了赫米亚找寻自己的恋人的情形。这是一支美妙的乐曲。在其他的地方，音乐只是用来陪衬戏剧的幻想插曲，即使在这里門德尔松也是恪守本份的——你一定懂得这一点。关于«仲夏夜之梦»序曲久已有了定評。当然到处都有"被迷惑的奥斯諾瓦"，也許作曲者任何一首乐曲也沒有这首乐曲那样洋溢着青春的气息。技艺精湛的大师是在人生最幸福的时刻里初次展翅高飞了。我覚得在序曲后的几首乐曲里都包含了序曲的片段，听起来都非常动人。不过这部戏劇末尾的音乐簡直是原封不动地重复了序曲的最后乐章。对于这一点我不能苟同。作者用意很明显，这样做主要使全曲形成了一个完整的整体。但我看也未免过于偏重理性、枯燥无味了。正是在这一场里作曲者需要給我們最鮮明的色彩，正是在这里音乐可以起最大的作用，正是在这里我期待一些新穎独特的东西。請你想象这个场面吧。精灵們从所有的窟窿和隙縫里鉆出来跳輪舞，佩克在他們面前吩咐"要把地板扫乾淨"，奥柏龙祝福說"愿世界的人都来到我們的城堡。"我实在想不出一个比它更适于用音乐表现的场面了。如果門德尔松在这里写一点新穎的东西該多么好啊！所以我覚得在末尾缺少一个高潮。当然我記得这部戏劇里有許多迷人的东西。职工奥斯諾瓦的驴头直到今天还使人哑然失笑。蒼翠的树林中夜間的魔法，以及这整个的使人迷惑的混乱场面，都使許多人永志不忘，但整个說来，却給人一种奇怪的印象。請相信我，从佩克率領精灵第一次出现时音乐大体上是

很精致而巧妙的，各种乐器都流露出戏謔和揶揄的神情，好象弹奏乐器的就是精灵們自己。这一切都有一种非常新穎的特色。接踵而来的是精灵們唱的一支歌曲（最后一句是"晚安，睡吧！"）以及描写精灵的音乐是非常可爱的。在最后一乐章結束以前可以听到进行曲（我認为这是門德尔松写的第一首进行曲）它有点象史波尔的«Weihe der Töne»（音响的灵感）中的进行曲，而更富有特性。里面有最美妙的中段。管弦乐队在乐长巴赫的指揮下演奏得很出色。演員都很卖力，而布景恰恰相反，簡直是簡陋得可怜。今天是第二场演出。

弗洛列斯坦

李　斯　特

〔李斯特改編的舒柏特的歌曲〕〔注112〕

弗兰茨·李斯特把弗兰茨·舒柏特的歌曲改編为鋼琴曲，受到大家盛贊，宜乎在这里談一談。它們由李斯特弹奏起来一定会給人以强烈的印象；可是若不是鋼琴大师，再怎样練习也是枉然；这些乐曲可說是鋼琴曲中最难演奏的。有位爱說俏皮話的人說过："应当給它們出个簡易版，看一看怎样的結果，是否能还原为地道的舒柏特的歌曲？"的确在某些情况下是不能还原的。李斯特把原曲作了很大改变，給它增添了不少新的东西；但是李斯特这样做适足以証明他演奏技艺高强，他对原曲的理解深刻。别人的想法也許和我不一样。这里也就产生了一个早就提出的問題——解释原曲的艺术家是否有权利把自己放在原作者之上，是否有权利按照自己的看法来改动原曲。答案很簡单，对于那些庸弱无能，把原曲乱改一通的人，当然我們应当譏笑。但是那些才力充沛的艺术家，只要沒有破坏原作风格，就可以允許他們改动。〔注113〕在鋼琴演奏的学校里，这样的改編使我們揭开了新的一頁。

罗柏特·舒曼

〔李斯特的練习曲〕〔注114〕

这里还要談一下李斯特的两本練习曲集。在本文的标題里，

已經准确地注出它們的作品番号了，现在我們可以告訴讀者一个新发现，来提高大家对这些練习曲的兴趣。我們所要討論的練习曲集有一本是霍弗梅斯特出版社印行的，标号是作品第1号，标題是«travail de la jéunesse»(青年創作集)，另一本是由加斯林格出版社出版的，标題是«grandes Etudes»(大練习曲集)。仔細研究一下就可以发现«大練习曲集»里的乐曲原来大都是他差不多在二十年以前在里昂刊印那本«青年創作»的改編，前一本曲集是由一家不出名的书店刊印的，所以很快就从人們的視野中消失，而现在又被一位德国出版商寻觅出来重新出版了。如果說由加斯林格出版社印行的豪华版的«大練习曲集»不能称为原著，那末它无疑会使鋼琴家感到双重的兴趣，因为鋼琴家可以把它和初版的原譜加以比較。两者对照之下，首先可以看出李斯特过去和现在鋼琴演奏风格的区别，可以看出他现在所用的手段比以前更加丰富了。他现在的手法处处都超过以前的，力求比以前更輝煌、更完美。另一方面李斯特在青年时代初显身手时所流露的天眞烂漫的气息，在乐曲改編后的新版本里几乎完全消失了。其次，新的改編本显示出这位艺术家现在思想和感情的范围，是比以前大为扩充了；它甚至还使我們能看到他的精神生活的秘密角落。总之，两者瑕瑜互见，各有千秋，因此我們往往怀疑，到底是青年时代的李斯特呢，还是各方面都成熟了的(看上去他还完全沒有找到使心灵安靜的道路)成年的李斯特，更值得我們的艳羡呢。

关于李斯特的作曲才能，議論紛紜，莫衷一是，因此我覺得把他在各个阶段的最重要的表现研究一番是完全必要的。使我們感到为难的只是，李斯特的作品編号非常紊乱，往往作品番号完全沒

有标出来，因此对于某些作品产生的时間只能猜想。但无論如何，不論听他哪首乐曲，呈现在我們面前的乃是一个在各方面都出类拔萃的心灵，它有多种多样的感受，同时又以多种多样方式感染别人。他的音乐表现了他个人一生的遭遇。他很早就离开祖国，被卷入大城市的漩渦中，在孩童时期就引起大家的惊奇，他的早期作品时而流露出浓厚的乡愁，好象他神馳于自己的母邦——德国[115]；时而又比較輕佻，带有一种浮华輕松的法国风格，看来他完全沒有一个必要的安靜环境来系統地学习作曲。也許他始終就沒有找到一位胜任愉快的教师；他和所有的天性活跃的音乐家一样，比較喜欢音响的快速而富于表现力的效能，而不大喜欢那在紙上談兵的枯燥工作，唯其如此，他在演奏卓越的技巧方面就更加刻苦鉆研了。

他作为一个鋼琴家已攀登上惊人的高峰了，他的作曲才能却是落在后面。因此就經常产生两者不相适合的现象。这种现象处处都可以看出，直到他最近的乐曲为止。还有一些其他的因素也影响着这位青年的艺术家，他想把德国新文学（他就生活在德国新文学的巨擘当中）的浪漫主义思想搬到音乐里来。此外，帕加尼尼的突然出现还促使他在鋼琴这一乐器的領域內寻找最远大的前程，并且不倦地試驗，力求达到鋼琴演奏技巧的頂峰。我們看见他沉浸在最阴沉、忧郁的幻想里，对周围的事物冷淡到漠不关心的地步。另一方面，他又醉心于自由奔放的卓越技巧，慢世輕俗，傲慢得簡直到狂妄的地步。肖邦的出现仿佛第一次使他明白过来，肖邦的音乐是有明确形式的，他的音乐里尽管有各种各样奇怪的形象，但总有一个明显的旋律象紅綫般貫穿着全曲，但是太迟了，这位不同

凡响的演奏能手已經不能弥补他在作曲方面的疏漏了。也許是由于对自己的作品不满意吧，他仅仅运用别人的作品，用自己的技巧加以修飾——比如他能够如火如荼地表达貝多芬，弗兰茨·舒柏特的作品，或者拿自己旧作品以改編，用最新穎的卓越演奏技巧把它們装点得更加华丽。以上所述只是我个人的看法，只是一个尝試——企图用“李斯特的大半精力用于鉆研卓越演奏技巧”这个事实，来說明李斯特作曲道路何以不明显，时断时續。但是李斯特既有这样卓越不凡的音乐天賦，只要他肯在作曲上象在鋼琴演奏上化同样时間，在自己的創作上象在改編别人作品上化同样时間，他是能够成为一个大作曲家的。至于他将来可以有什么成就，那还不能肯定，只能加以猜測。为了和他祖国的民族风格相符合，他应当首先恢复在早期的練习曲里对我們起良好作用的那种明快而質朴的风格。他必須朝相反的方向来改編自己的作品，应当使它們簡单化，而不是复杂化。但同时我們不能忘記，他在这本曲集里要給我們的正是練习曲，目的正是要帮助大家克服最大的演奏技术困难，所以新版的复杂化，倒是有些道理的。为了便于讀者評論本文所談的練习曲，便于判断原譜的面目和改編譜的性質，我們下面援引了几首練习曲原譜和新編譜的开端部分。



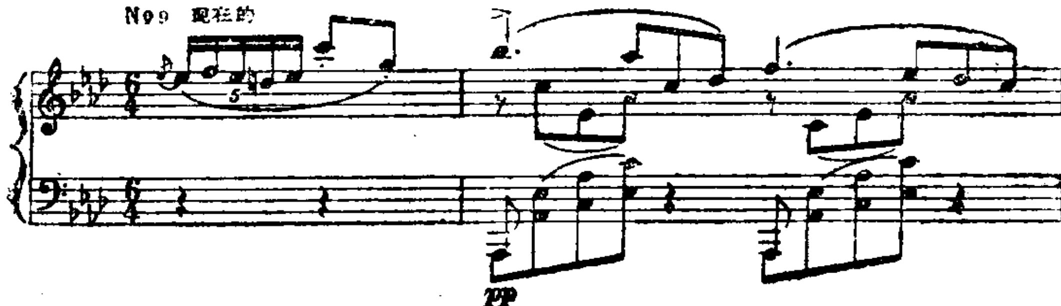

№1 现在的
Ped. f
rinf.




№5 原来的
sf
p


№5 现在的
dolce tranquillo


№9 原来的
p con leggerezza


№9 现在的
pp

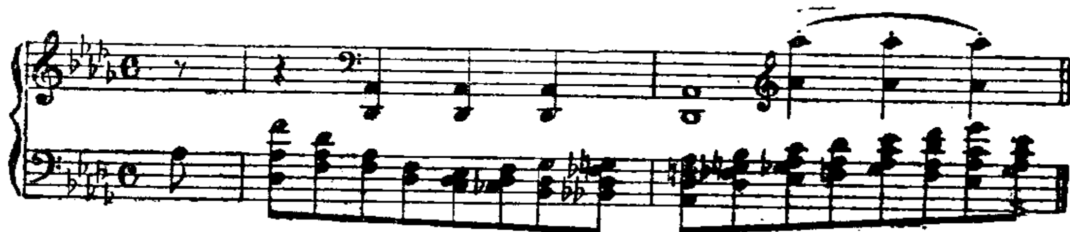
原譜和新譜相同和不同的地方都很明显。在大部分新譜里，原譜开头几小节的基本情調在新譜里都还保持着，只是加上了旋律的华彩装飾。和声变得更大胆了，整个乐曲的輪廓更有力了。但是在新版每首曲子里都可遇到許多很大的变化，原作往往退到次要地位。例如在第二首 a 小調練习曲里，增添了許多东西并加上了新的結尾。在新版的第三首（F大調）里更难認出原来的練习曲了：声部进行不同了，加入了新的旋律，整个改編的乐曲（除了A大調的中段比較陈腐以外）变得更有趣了，在新版的第四首（d 小調）里李斯特在原譜的旋律华彩上又加了一个新的旋律，用了比較安静的中段，在結尾处又給这个旋律配上了新的伴奏。第五首練习曲更是变得面目全非了。它后面三首（也許是现有的練习曲当中篇幅最大的，每首篇幅不下10頁）不是根据旧作改編的，而是全新的。按平常的方法来对它們評头品足，挑剔并修改它們里面的平行五度和交錯关系，乃是无益的举动。这样的乐曲应当聆听，它們創作时是在鋼琴上弹奏出来的，要欣賞它也要把它弹奏出来。此外还应当**看见**作曲者，因为如果說，細心观察任何演奏能手，都能提高和巩固欣賞音乐的兴趣。那末，看见作曲者本人怎样和自己的乐器搏斗，使它馴服，迫使它在每个音上都服从于自己的意志，那就更有意义。这些的确是狂飆突进的練习曲。这是全世界至多只有十一二个鋼琴家能够应付的練习曲；本領較差的演奏者如不自量力，尝試弹奏，那就徒然惹人耻笑。它們最切近于帕加尼尼的小提琴練习曲（順便說一句，李斯特打算挑其中的几首改編为鋼琴譜）。

新版的以下几首又是根据旧曲改編的了。第九首乐曲加上了引子，并且順便增加了許多有趣的东西。第十首練习曲比原譜气

息宽广，而且当然比原譜要困难十倍，第十一首練习曲的主要主題原来是：



移調后如下：



全曲只是在平凡的主題上加上新的旋律华彩。流畅的中段和主題相反，是很动人的：它的旋律在整个乐曲里是最恳摯热情的，我們刚才提到的旋律华彩后来又出現一次。

最后，第十二首練习曲中是根据霍弗梅斯特版最后一首改編而成的；旋律原来是$\frac{4}{4}$拍子，后来改为$\frac{6}{8}$拍子。它里面有很多极难的伴奏，演奏者往往会感到手指不够用。在新版本里刪略掉霍弗梅斯特版的第6、8、11首而換上了三首新的練习曲；也許它們要放到下一本曲集里，因为李斯特显然是为了要利用所有的十二个調性才刪去这几首的。

上面已經說过，这些乐曲必須听大师演奏——最好听李斯特本人弹奏才行。当然，即使由大师演奏，也难免有許多地方使人深深不滿。他在許多地方过分逾越常规，以至获得的效果不能补償在美感方面的損失。但是我們怀着极大的兴趣等待他今年冬天光临

这里。〔注116〕他上次在維也納时正是弹奏这些練习曲而造成轟动一时、难以磨灭的印象。巨大的成功永远有深刻的原因，听众并非偶然地这样狂热的贊頌他。我建議大家为他的到来作准备，把这两本練习曲集都仔細看一遍吧；他将在鋼琴旁边对自己的乐曲作出最好的批評。

罗柏特·舒曼

弗兰茨·李斯特〔注117〕

李斯特先生在布拉格逗留了八天，举行了六次音乐会。接着，他一刻也不休息，就于上星期六来到了德累斯頓。我看再也沒有一个城市象德累斯頓那样迫切地等待他了，德累斯頓的人們对他的鋼琴演奏和鋼琴創作都深感兴趣。

星期一他举行了一次音乐会。〔注118〕观众厅灯烛輝煌。与会的都是一些著名人士，其中还有几位是皇族。大家的視綫都射到大門，等候这位艺术家从那里出現。虽然到处都銷行着李斯特的許多肖象，其中特别成功的要数克里古勃所画的一张，上面用工笔勾画出了他的象周比得神一样的側影，但是年青的周比得本人，当然比肖象更使人感到兴趣。大家平时談論的东西很多，我們时代的散文啦，宫廷和首都的气氛啦，鉄路的时代啦，但是一旦来了一位显要的人物，我們就会带着尊敬的眼光虔誠地注視他的一举一动了。李斯特也是这样；关于他的奇迹已經传聞了二十年了。大家都慣常听见他的名字和最杰出的人物并列在一起。所有各派艺术家都好象在一刹那之間忘了彼此門第之见的紛爭，一齐膜拜在他的面前，正如膜拜在帕加尼尼面前一样。

他出场时听众热烈欢呼，表示欢迎。于是他开始了。我以前也听李斯特弹奏过，但是艺术家在大庭广众之間献艺，和在少数友朋之間弹奏并不是一回事，連他本人也变得不同了。美丽的灯火、輝煌的大厅、蜡烛的光輝、华装丽服的会众——这一切都好象提高了演奏者和听众的情緒。魔鬼支配着他的精力，他仿佛想考驗听众的欣賞水平，一开头他好象和他們嬉戏，接着就使他們沉浸到深刻的冥想里，然后又用自己的艺术魔网把每一个人都紧紧纏繞住，这时他已經可以随心所欲地支配听众了。要他們上哪儿去，就引他們上哪儿去。除了帕加尼尼以外，誰也沒有象他这样非凡的本領，能使听众服从自己的意志，随意地使他們的情緒高昂或低落。有一位維也納詩人〔注119〕写了一首頌扬李斯特的詩歌。組成这首詩的全部是由李斯特姓名的各个字母开头的修飾語。这首詩歌本身很枯燥，但是它也有部分道理，表示出李斯特是独一无二的。正象翻閱字典的时候迎着我們冲来的是字母和概念洪流一样，在这个音乐会上迎着我們冲来的是音响和感覚的洪流。温存、勇敢、芬郁，狂热这一切都在刹那間掠过我們的耳边；乐器在这位大师的妙手下，发出光焰，迸出火花。关于这一切已經說了几百次了。无怪乎維也納人要千方百計用网用叉和用詩歌捉到这头雄鷹。听李斯特演奏，必須看见他的姿态动作，他絕对不能藏在幕后演奏，否則就有很大一部分詩意失掉了。

在整个晚会上，从开始到結束，他都是一个人单独演奏或是伴奏。門德尔松曾打算創作出一次綜合性音乐会的全部节目，其中包括序曲、声乐曲和其它各种必需的乐曲（这个主张值得大胆推荐，广泛推行），而李斯特举行的音乐会恰恰相反，几乎完全由他一

个人演奏。这次音乐会上演出的除他以外只有一位史辽德-德弗里安特女士〔注120〕。也許唯有她才配得上和李斯特合演的光荣吧。他們演出了舒柏特的《魔王》和其它几首短歌。

德累斯頓听众慣常对音乐家贊扬的热烈程度如何，我还不够熟悉，因此还不能断定这位卓然不凡的艺术家給他們的印象有多深刻。但是据說，听众的热情是空前未有的。当然在所有的德国人当中，維也納人最不吝惜自己的手掌。他們崇拜偶象的心情会驅使他們把向李斯特鼓掌而用破的手套珍藏起来。在德国北部正象上面所說过的，情况就有些不同了。星期二早晨，李斯特将启程到来比錫。关于他在那里的演出情况，下次再談。

罗柏特·舒曼

二

哦，那些无緣参加这次音乐会的人包括那些并不指望能亲眼看到这位艺术家，只是貪婪地、逐字不漏地傾听关于他的每則消息的人，但愿我能向他們每一位描述这个卓然超群的人的形象就好了！最容易說的是李斯特的外貌，已經有許多人以各种不同的方式企图描繪出他的容貌了——說这位艺术家的头部酷似席勒，酷似拿破侖。由于所有超然不凡的人的外貌看来都有一个共同的特点，就是說，在眼睛里嘴角上表现出一种精力充沛、意志坚强的神情，所以这一些比拟是部分地成功的。他特别象最常见的年青的拿破侖青年时代的肖象——蒼白、瘦削、耐人寻味的側影——特别是脸的上半部表情最最深刻。李斯特还酷似已故的路德維希·松克。〔注121〕他們的相似还不仅表现在外貌上，而且更深刻地表现在

他們的艺术上。所以在李斯特演奏时，我总覺得有些东西是我早就听过的。

最难談的是他的艺术实質，在我們面前呈现的已經不是这一种或那一种风格的演奏了，我們毋宁說这是一个强有力的性格的表现。命运賦予他来統治和战胜世界的不是杀人的武器而是和平的艺术。近来在我們面前經过了多少艺术家（而且都是些卓越的艺术家），在我們当中有多少人在某些方面足以和李斯特相媲美，但是就演奏的刚毅有力来說，却沒有一个人比得上他。大家特別喜欢把他和塔尔堡相提并論，〔注122〕但是我們只要观察一下他們两人的头部就可得出相反的結論了。我記得有一些維也納的艺术家曾形容他的同乡塔尔堡为"生就一副美丽的伯爵夫人容貌，只是有一副男性的鼻子"。这話并非沒有根据的。而他对李斯特头部却形容为可做任何一个美术家画希腊神象的模特儿。在他們两人的艺术中也显然可以看出类似的差別。我們毋宁說，肖邦比較和李斯特相近。作为一个鋼琴家，他至少在演技溫柔和优雅使人傾倒这个方面不下于李斯特。和李斯特有最深的血緣关系的是帕加尼尼，在妇女当中是馬里勃兰。〔注123〕据李斯特自己承認，他的成就有許多地方应归功于他們两位。

现在李斯特将近三十岁了。大家都知道他幼年时代被公認为神童。早年远去异邦，后来他有时声名大噪，和最杰出的大师交相映輝，有时却有很长一段时間消声斂迹，不为大家提起。接着帕加尼尼出现了，激发这位青年朝新的方向努力。两年以前，他又突然在維也納举行公演，以他精湛的演技受到奥地利首都的人們热烈的欢迎。关于这些以及其它許多事情，想必大家都已知道了。我报

經常竭力注意有关他的一切消息，把对他肯定和否定的意见都公正不阿地加以发表，虽說大多数意见，而且也正是那些大艺术家的意见，都取得了一致，对他的卓越的才能同声贊扬。不久前他光临本城，受到人們最高的尊敬。只有享有持久荣誉的艺术大师才配受到这种尊敬。很难給这样的荣誉增添光輝，而要破坏它却比較容易。因为随时随刻都有迂腐的学究和艺术騙子伺机而动。在这里也有人企图进行破坏。如果說，音乐会的預告措辞不当，引起反感。音乐会在安排方面也有些缺点觸犯了某些人，那并不是李斯特的过失。可是有一位以誹謗出名的人竟利用这些缺点，匿名誣蔑我們的艺术家，說"李斯特到这里来只是为了填滿他那难以滿足的貪欲——"算了，这种卑劣的行径我們还是少提为妙。〔注124〕

〔三月〕十七日举行了第一次音乐会，会上呈现了一种不平凡的景象。听众們兴奋万分，拥挤杂沓，形成了异常混乱的场面。音乐厅的样子和平时大不相同，听众竟坐到管弦乐队的乐池里去了。这一切的中心就是李斯特！

他从貝多芬的«田园交响曲»的諧謔曲乐章和末乐章开始。他选择的这个节目虽然新穎别致，但由于許多原因并不很成功。这个改編曲本身是精心結构的，如果在房間里当着少数人弹奏，可以使人忘掉管弦乐队的效果。可是在这样一座宽敞的音乐厅里，就在我們常常听管弦乐队完美的演奏交响曲的场所里，李斯特愈是想在鋼琴改編譜里表达出管弦乐队的魄力，鋼琴的力量反而愈显得微弱。如果改編譜比較簡单些，对原譜不是絲毫不苟地临摹，而只是給予一些暗示，說不定反而会給我們更深刻的印象。但不管怎样終究可以听出这是大师的作品，听众們都很滿意；在我們眼前的

毕竟是一只抖振鬣毛的獅子。对第二个节目我們仍旧用这个比喻，獅子在帕契尼主題的幻想曲里发出了更大的威力——李斯特把这个幻想曲演奏得出色极了。但是李斯特在这首交响曲里显示的十分惊人的技巧，我还是不大喜欢。我倒是覺得，他在幻想曲后面所弹的一首練习曲，弹奏得非常柔和具有魔力，更加可取。上面已經說过，除了肖邦以外我不知道有誰能在这方面可以和他工力悉敌了。最后，李斯特弹奏了有名的«半音阶加洛普舞曲»，因为掌声經久不息——他又演奏了自己的一首有名的壮丽圆舞曲。

由于疲劳过度，染有微恙，这位艺术家撤銷了原定在次日举行的音乐会。然而我們为了欢迎他举办了一次盛大的音乐庆祝会。这次庆祝会不論对李斯特本人来說或是对所有与会的人来說都是难以淡忘的。庆祝会的主办人❶排的节目全是李斯特不熟悉的作品：弗兰茲·舒柏特的一首交响曲、贊美詩«Wie der Hirsch schreit»（象牡鹿一样行走）、序曲«Meeresstille und glücklich Fahrt»）（安靜的海洋，幸福的航行）、«圣保罗»里面的三首合唱曲。最后是謝巴斯蒂安·巴赫的«d小調三架鋼琴协奏曲»，这首协奏曲由李斯特、門德尔松和希勒三人演奏。看来好象这首乐曲是沒有經过任何准备当场立刻弹出来的；充滿美妙音乐的三个小时，这种盛会眞是多年难得一遇！最后李斯特又独奏了一首，非常出色。人們喜悅而兴奋地分散了；他們大家眼睛里都流露着快乐的光芒，好象是感謝音乐庆祝会的主办人用这一个晚会向另一位馳誉世界的艺术家的天賦表示了敬意。

---

❶ 即斐里克斯·門德尔松(1852年)。

但李斯特最有天才的成就还在后面。他在第二个演奏晚会〔注125〕的开头演奏了威柏的一首协奏曲。看来这一次不論是这位演奏能手或是听众，情緒都特别高昂，在整个音乐会以及在会后大家的狂热心情是空前未有的。李斯特弹这个协奏曲开头非常有力壮严，好象开始出发远征，他的热情不断高涨。到了后来，这位艺术家好象統率着一支管弦乐大軍，欢欣地領他們前进。这时他就象我們曾經把他的容貌来和李斯特比較的那一位統帅一样威武。演奏后群众对他的喝采声完全不亚于兵士对拿破侖的欢呼：«Vive lémpereur!»（皇帝万岁）。我們的艺术家还弹奏一首根据《新教徒》主題創作的幻想曲 Ave Maria（圣母瑪利亚）、《小夜曲》，并且应听众的要求又弹了一首舒柏特的《魔王》，但是威柏的协奏曲終究是他的演奏頂峰。

我不知道是誰出的主意，在音乐会結束后向李斯特献花。他从一位馳名的女歌唱家〔注126〕手里接过花束。当然，他并不是无功而得的。如果象本地一家报紙的短評那样对这种友誼关怀加以非議，那該是多么器重狭窄和恶毒的表现啊！艺术家献出了自己的一生，使你們得到欢乐（而他在艺术上所花的辛勤劳动你們是一点也不知道的）。他把自己美好的年华、自己最完美的东西都給了你們。难道我們就不应該献一束花，聊以酬答他的盛情嗎。李斯特也不是欠情的人，他显然对第二次音乐会上听众对他的狂热欢迎很滿意，表示要举行第三次音乐会，以票款收入捐助某慈善机关。节目由主办人酌定。这样他在上星期一又演奏了一次，票款收入充貧病衰老的音乐家的养老金的基金，而在这前一天他又举行了一次音乐会，捐助德累斯頓的貧民。观众厅挤得水泄不通，这次音乐会的

高尚目的、节目的精采、以及有我們最优秀的女歌唱家們参加，特别是李斯特参加，这一切都增加了听众对这次音乐晚会的兴趣。虽然李斯特在这以前已經举行过許多次音乐会，而且旅途劳頓，精力疲憊，但他在早晨到了德累斯頓以后，一刻也不休息就去排練，因为他在音乐会以前只剩下很少的时間了。他毫不吝惜自己的身体，我不能对这件事沉默不語；人不是上帝，这天晚上他演奏得那样紧凑而无懈可击，显然是事前苦練的自然結果。我們的艺术家在友爱的感情驅使下，选择了三首本地作曲家的作品作为这次音乐会的节目：門德尔松新作的一首协奏曲〔d 小調〕、希勒的几首練习曲以及我的旧作《狂欢节》里的几首乐曲。說起来会使某些胆小的演奏能手吃惊，李斯特弹这三个作品几乎都是随看随奏的。希勒的練习曲和《狂欢节》李斯特总算还是走馬看花地研究了一下，而門德尔松的作品，他只是在音乐会举行之前几天头一次看到，时間是这么紧促，而且他始終要和这末多的人周旋酬酢。他是决不会有时間来好好研究这一作品的，我表示有点怀疑認为象我《狂欢节》里所描写的那样狂乱的图景，一般来說是不会給人深刻的印象的。李斯特不同意，他說对成功抱很大的希望，然而我認为他错了。我写这个作品純粹出于偶然的动机。我有一位音乐界的朋友住在一个小鎮上，这小鎮的名字全是由音名字母所組成的，其中有几个字母也是我的名字里所有的。〔注127〕这样便产生了一个由字母构成的游戏乐曲，这种游戏乐曲自从巴赫开創了先例以来，早就不是什么新奇的东西了。后来我一首接一首又創造了好几首乐曲。这时正値 1830 年狂欢节，然而乐曲的內容和狂欢节沒有多大关系。当时我是怀着严肃的心情写的，而且和一些特殊的个人遭遇

有关。后来我把这些乐曲汇編成集,給每一首加上了名称,而整个曲集总称为《狂欢节》。虽說这个曲集里也有几首投合个别人的心意,但应当承認,它里面的情緒变化太頻繁,以至于一般不习慣时时刻刻改变情緒的听众跟不上。我这位朋友上面已經說过,并沒有考虑到这一点。虽然他的出色演奏也許会使个别人对《狂欢节》发生兴趣——但无論如何这个作品是不会吸引全体听众的。而希勒的練习曲則不然。它們的曲式比較平常,一首用降D大調,另一首用e小調,两首都很精致,富有特色,受到听众的热烈欢迎。門德尔松的协奏曲(想必大家已經熟悉了——作曲者本人曾用古典派的安靜的明快风格弹奏过多次了),几乎是随看随奏的。誰也未必能在这方面輕易地模仿他。在最后一个节目(根据塔尔堡、皮克西斯、海尔茨〔車尔尼、肖邦〕和李斯特本人六个主題拼起来的变奏套曲)里,他再次表现了自己的全部的卓越技巧。眞令人惊异,不知道他怎么会有那样多的精力,把这首曲子又重复了一遍。并且使听众喜出望外地还弹了一首加洛普舞曲。我多么希望他公开演奏一首肖邦的作品啊,他弹起来总带有一种别人难以企及的深厚的爱。李斯特在家里总是殷勤地俯允我們的要求,請他弹什么他就弹什么。我在他家里有多少次带着贊賞的心情听他弹奏啊!他已在星期二晚上离开我們了。　　　　　　　罗柏特·舒曼

李斯特根据帕加尼尼的随想曲
改編的鋼琴曲.壮丽的練习曲

(两个部分)〔注128〕

原著名称为: 24 Capricci per il Violino solo composti e dedicati agli artisti da N. Paganini. Opera 1 (二十四首小提琴

独奏随想曲，帕加尼尼作，献給艺术家們，作品第一号)。罗柏特·舒曼对其中十二首的改編譜早在1833年和1835年分为两集出版了。在巴黎也出版了个别几首随想曲的改編譜(改編的名字，笔者已記不起来了)。在李斯特的这本曲集里共收了五首随想曲的改編譜。曲集的第六首是改編有名的带鈴声的回旋曲。这本曲集根本不是拘泥于細节的模仿原作或純粹地填补和声，因为鋼琴的用来感染人的手段是和小提琴完全不同的。

用这些不同的手段来获得和原作相同的效果仍是改編者的最重要任务。凡是听过他演奏的人都知道李斯特多么熟稔自己的乐器的性能和效果。所以由这位最大胆的鋼琴演奏能手——李斯特来解释这位最伟大的豪迈的小提琴演奏能手的乐曲是饒有兴趣的。但是我們只要看一眼，这个惊人的密密麻麻好象翻过来的窗櫓板一样布滿音乐符号的曲集，就可以明白这里所談的并不是輕而易举的事情。看起来李斯特好象想把自己全部經驗都放进去，把自己全部演奏奥秘向后代传授；他这个改編曲連最微小的細节都是一絲不苟地忠实反映出原作的精神。要对这位已故伟大艺术家表示敬意，实在沒有比这更好的了。舒曼的改編譜主要是企图揭示原作的富于詩意的一方面，而李斯特呢，則是忽視这方面，而把卓越演奏技巧提到首要地位；他称这些乐曲为壮丽的練习曲。这个名称很妥貼，因为他們正是为了供伟大的演奏家作輝煌的公开演出的。毫无疑問，这些練习曲极少人能胜任愉快，大概全世界也只有三四个人演奏得了。但决不能以此作为根据认为它对一般人是可有可无、无关紧要的；要知道能够接近巍峨的卓越技巧的高峰，虽然离它还有一段距离，也是很高兴的事。如果把这本曲集里的某些

东西加以更詳細的分析研究，我們就絲毫沒有怀疑的余地，感到基本的音乐情緒往往和技术困难沒有直接联系。但是«練习曲»这个字使得这里許多东西变得合理了——在这里你們必須做的正是“練习”，不管在其它方面付出多少代价。我們必須說这本曲集也許是现有的鋼琴曲中最难弹奏的，正如原作是现有的小提琴曲中最难弹奏的一样。帕加尼尼用他的簡洁的題辞“agli artisti”（献給艺术家）表示的也正是这个意思，就是說只有艺术家才能演奏我的乐曲。李斯特的改編譜也是这样，只有高度水平的演奏能手才能胜任愉快。

我們研究这些練习曲也必須从这个观点着眼。然而附带談一句，在这里我們不能把原作和鋼琴改編譜加以詳細的比較。这样分析就要占去过多的篇幅。最好把这两种乐譜都购置一分放在手边。把曲集的第一首和舒曼为同曲作的改編譜加以比較是很有趣的。李斯特把舒曼的改編譜和自己的第一首印在一起，逐小节地对照，巧妙地引导讀者加以比較。在意大利的版本里，这是第6首随想曲。曲集的最后一首——变奏曲（在原作小提琴曲集里也是最后一首，也就是启发了恩斯特[注129]創作了«威尼斯狂欢节»的那首），我們認为李斯特为它作的改編譜在音乐的风格方面是整个曲集里最有趣的一首。但即使在这里还是常常遇到非常困难的地方，連李斯特本人也不能拿起来就弹，必須練习很长一段时間。如果誰能够克服这首練习曲，能够按照乐曲意义的要求使一个个变奏好象一幕一幕木偶戏一般輕盈地嬉戏，在我們面前掠过，那末誰就可以大胆地周游全世界，回来时象第二个帕加尼尼和李斯特一样戴上黄金的桂冠了。　　第39号

勃拉姆斯

新的道路〔注130〕

有好多年了，差不多自从我主編这份报紙以来，共有十年之久，我从来沒有在这样引人产生丰富回忆的地方发表意见。尽管我的創作活动很紧张，我常常感到做这件事的迫切需要。

几年来音乐界人才輩出，增添了許多有重要意义的后起之秀。看来，音乐界的新生力量已經成长起来了。近来許多志趣崇高、抱負远大的艺术家都証明了这一点，虽說他們的創作目前知道的人还不多。❶ 我极其关怀地注視着这些艺术家所走的道路。我想，在这样良好的开端之后，一定会突然出现一个把时代精神加以理想表现的人物。他不是在我們注視下逐漸成熟起来，逐漸达到精深的造詣，而是象从克罗里翁（即宙斯——希腊神話中权力最高之神——中譯者注）头脑中产生的密納发（即雅典那——希腊神話中司智慧、学术、技艺、战争之女神，也是雅典城的守护神——中譯

❶ 我所指的是約瑟夫·約拉希姆、恩斯特·納烏曼、路德維希·諾尔曼、沃尔德瑪尔·巴尔吉尔、台奥多尔·基尔赫納、尤里烏斯·舍裴尔、亚尔培·第特里赫，还有怀着满腔热忱，将自己全部精力献給宗教音乐的作曲家維尔津。至于在他們以前积极活动的先驅，我們必須提到尼尔斯·加德、曼高尔德、罗柏特·弗兰茨和海勒等人。

者注)，突然全副武装地呈现在我們眼前。这人果然来了。他是一位名叫約翰納斯·勃拉姆斯的青年，从襁褓中就是在艺术女神和英雄的守护下成长起来的。他来自汉堡，在那里一直是沒沒无聞地埋首工作，受到一位卓越的富有灵感的大师[1]指引和传授了最高深的艺[illegible]法則。不久前，一位可敬的名音乐家介紹他和我認識。他的一切，甚至他的外貌都告訴我們，这是一位出类拔萃的人物。他坐在鋼琴旁，向我們展示奇妙的意境，愈来愈深入地把我們引进了神奇的幻境。他的出神入化的天才演技把鋼琴变成一个众声汇合、时而哀怨地嗚咽、时而响亮地欢呼的管弦乐队。这愈发增加了我們的美妙感受。他所演奏的作品有奏鳴曲(毋宁說是隐藏的交响曲)、无詞的歌曲(不用文字說明，就可了解它們的詩情美意，因为每一首里都有很流畅諧和的如歌旋律)，接着是一些形式极为新穎別致、而多少带有点魔鬼的阴险气質的鋼琴小曲，最后是小提琴与鋼琴奏鳴曲、弦乐四重奏。每一首都別有风味，好象都是从不同的源泉里流出来的。我覺得，这位艺术家仿佛是湍急汹涌的洪流，直往下冲，終于汇成了一股奔泻的飞沫噴濺的瀑布。在它上空閃耀着宁靜的虹彩，两岸有蝴蝶翩翩飞舞，夜鶯婉囀歌唱。

如果他把他的魔杖指向合唱队或管弦乐队，那末他借助于群众的力量，一定会在我們眼前展示出精神世界的更神奇的奥秘。但愿他的高度的天才使他在这方面也获得巩固的地位，而他的謙逊就是他成功的保証。艺术上的同道們都祝賀他第一次踏进音乐界，在这里他将来也許会受到創伤，但桂冠和优胜的棕櫚枝也一定

[1] 指爱德华·馬尔克森。〔注131〕

在等待他。我們謹对这位英勇的战士表示竭誠的欢迎。

每个时代志同道合的人們都結成了秘密的同盟。盟友們！把你們的队伍团結得更紧密些，讓艺术眞理的光輝愈来愈明亮地照耀大地，把欢乐和幸福賜予全人类吧！

罗柏特·舒曼

杂論、短評、格言

〔大卫同盟盟友的〕銘言〔注 133〕

作曲家-演奏能手

切不可認为，作曲家总是能最完美、最动人地演奏自己的作品，特别是那些不久以前写成、因此他还不能加以客观地掌握的最新的作品。(經驗証实了这一点)一个人必須能从側面来看自己的創作，才比較容易促使別人的心灵里产生自己理想中的形象。

埃塞比烏斯

对！因为作曲家在完成了一椿創作工作之后，便需要有一段休息的时間。如果他立刻就想集中精力聚精会神地演奏自己的新作品，那就会发生当眼睛长时間盯住一点細看的时候，常有的情形：視力衰退了，甚至可能完全看不见了。已經有过好多例子足以証明，如果作曲家-演奏能手这样努力过度，反而会完全歪曲自己的作品。

拉　罗

音 乐 研 究

談到卡尔克勃連涅尔的单手弹奏的四部賦格曲，我不由記起

了«Über Reinheit der Tonkunst»〔注 134〕一书的作者——可敬的蒂包先生所談的一則故事。有一次，他在倫敦参加了克拉梅尔的音乐会。音乐会上有一位对艺术相当嫻熟的知名的貴夫人，她不顧英国人有素养的风度，竟踮起脚尖来，目不轉睛地凝視着这位演奏能手的双手（在她前后左右邻座的人当然也立刻跟着她这样做）終于她万分热情地附着蒂包的耳朵說：“老天爷！多妙的顫音！何況是用无名指和小指弹的，而且是两只手同时弹！”群众就是这样（蒂包这样結束他的話）低声地竊竊私語，“老天爷多妙的顫音！顫音！何况是……！”

拉　罗

对于听众来說，这也是人之常情。他們除了听以外，还想在演奏能手身上看到一点东西。

埃塞比烏斯

但是，老天！如果在艺术界里出现了一种六指的种族，除了正常的手指一处还添加了两个討厌的駢指。那倒是一件真正幸运的事情。这样一来，所有这些演奏熟練技巧就都用不到了。

弗洛列斯坦

論憑記忆公开演奏

你說它是冒险也罢，說它是騙人的勾当也罢，归根到底它終究是巨大的音乐天賦的証明。干嗎要用提台詞的呢？为什么当你的头脑想淩空飞翔时，偏要在脚上縛起沉重的鉄鈴呢？你們是否知道看譜演奏，不管弹得多么流利，也决沒有凭記忆弹奏一半那么流利。噢，我来替你們回答吧！当然，我是拥护传統的，因为我是个德

国人。但是，如果一个芭蕾舞蹈家、演員或是朗誦家突然从衣袋里掏出自己脚色的記录，以便跳得演得或是朗誦得更有把握些；那我自然会感到詫异了。但是事实上我却有点象一个庸俗的听客——当他看到一个演奏能手的乐譜从譜架上落下，还是安靜地演奏下去的时候，就会脱口贼出"照呀，照呀，多高明的艺术！他居然能够凭記忆演奏！"

弗洛列斯坦

征服人心的东西

很久前我就說过了，菲尔德〔注135〕的作品里很少遇见顫音。即使偶然遇到，也只是些滞重的、緩慢的顫音。原来是这末个情形：曾有一段时期，菲尔德每天都在倫敦一家琴行里非常勤勉地練习顫音。一天来了个强壮的小伙子，他俯到鋼琴上也不坐下就站立着弹奏顫音，弹得极快，而且极为均匀。

菲尔德感概地說："如果他能弹得这样高明，我还練习什么？"說罢便离开了琴行。我們是否应当从这件事以及和它相类似的事情中看到更深刻的意义呢？——老实說，一般人所崇拜的只是那些在技术上难以模仿的东西罢了。

弗洛列斯坦

借 用 題 材

如果沒有莎士比亚，象門德尔松为《仲夏夜之梦》所配的那样的音乐是否会出现呢？（虽說貝多芬也写过一首类似的情調的作品，当然它是沒有名称的）。这个想法使我非常苦恼。

为什么有些个性，只有依靠别人的"自我"才能得到最好的发揮。顺便說一句，連伟大的莎士比亚本人也是这样的。尽人皆知，他的戏剧的題材，岂不是大都从古代传說、小說或是諸如此类的源泉汲取的嗎？

埃塞比烏斯

埃塞比烏斯的看法是对的。有些人只有感到自己处于某个固定的范围內，才能最自由地发揮自己的創作精神。

拉　罗

罗　西　尼[1]

只要罗西尼的音乐能对德国艺术起一点点作用，哪怕只是极其微小的作用，那末我們貶抑他的全部作品当然是偏頗的做法。然而他事实上一点作用也不起。罗西尼是一个絕妙的装飾家，但是如果去掉他的人工照明和具有魔力的剧院布景，請看吧，他还能剩下什么。每逢我听人談起，必須估計到听众，談到慰借人心的救星罗西尼和他的流派，我就难捺心头怒火。

我感到近来音乐家对群众过于委曲求全、过于姑息了。因此他們就开始自高自大，儼然以自己的艺术趣味傲人了，而过去，他們还只是站在远远的角落里，謙逊地聆听，哪怕只捉摸到艺术家的片言只字，也感到万分幸福。难道我这样說，沒有根据嗎？难道大家去看《費德里奥》不是为了史列德尔嗎？〔注 136〕（这样說法，在某种意义上是正确的）去听清唱剧，不是純粹是出于同情心嗎？是的！难道速記員海尔茨〔注 137〕（他的整个心灵全集中在手指上）不是写

[1] 以下意見都是較早时期的。現在有許多已經改变了（1852年）。

了一本变奏曲集，就获得四百个泰勒，而馬尔什涅尔写了整整一部《汉斯·格林》〔注 138〕所得的报酬只不过比这捐征多一点嗎？再重說一遍，我难捺心头怒火。

弗洛列斯坦

在貝多芬旁边的罗西尼

蝴蝶翩翩飞舞，挡住了老鷹的去路，但是老鷹回避开来，以免搧动的翅膀将它打得粉身碎骨。

埃塞比烏斯

意大利人和德国人

瞧那翩翩飞舞的蝴蝶多漂亮！但是一旦拭掉她身上的花粉，請看，它将多可怜地团团轉，将变得多么沒趣呀。而反过来說，庞大的生物骨胳經过好多个世紀还会被人发现，受后世的人們所瞻仰。

业　余　爱　好

埃塞比烏斯，小心别过分低估了那种与艺术生活結有不解之緣的业余愛好（就这个詞最好的意义来解释）。除非你們能够指出，曾有哪段时期，艺术沒有业余愛好者的扶持，也能繁荣昌盛，否則你們就得承認"不是內行，就不能成为艺术家"这句話只有一半是眞理。

拉　罗

你必須发明新的大胆的旋律。

“我喜欢”，“我不喜欢”老是挂在人們口头上，好象沒有任何东西比受到大家喜欢更为重要了。

照明人类心灵的深处，乃是艺术家的使命。

任何人能做的决不会比他所知道的更多，任何人所知道的决不会比他能做的更多。

在文学界中，誰若是不熟悉最出色的新现象，就会被看做沒有教养；在音乐界中，也应当达到同样的地步。

艺术家們矻矻終日，穷年累月苦心焦虑，刻苦鉆研的东西，业余爱好者却想在一瞬間就唾手而得。

拉罗大师、弗洛列斯坦和埃塞比烏斯的筆記摘錄[1]〔注139〕

应当看总譜嗎？

埃塞比烏斯看到一位青年音乐家在排練《第八交响曲》时热心地盯着总譜看，就說：“他一定是个优秀的音乐家。”弗洛列斯坦却說：“一点也不是。不看总譜而能听懂音乐，不听音乐也能看懂总譜的人，才算优秀的音乐家。耳朵不需要眼睛帮忙，眼睛也不需要

[1] 以下所載的文章片段大都写于《新音乐报》創刊前，一部分写于 1833 年，当时均未发表，应当把它們看做大卫同盟的肇始。

外在听觉帮忙”。拉罗大师发表意见說:“要求提得太高了,但是我贊許你的这一番話,弗洛列斯坦”。

在[貝多芬的]«d小調交响曲»演奏以后

我好象一个瞎子,站在斯特拉斯堡大教堂前面,諦听它宏亮的鈡声,却找不到它的入口。青年們,让我安靜吧,我再也不敢說,对人們有所理解了。

福伊格特〔注140〕

誰能責备一个默默无言地站在大教堂前面的瞎子呢?当上空传来鈡声时,他除了虔敬地脫下帽子,还有什么办法呢!

埃塞比烏斯

对,你們是热爱他的,全心全意地热爱他的。但是請别忘記,他所以能自由地发揮富有詩意的想象力,乃是多年苦功的成果。請你們尊敬他的无穷的道德力量吧!

別在他身上寻找什么超尘拔俗的东西,倒是請注意一下他的創作基础吧!别只是引用他的最后一首交响曲(不管这首交响曲表现了多么勇敢而难以置信的精神力量)来証明他的天才,援引他的第一首交响曲以及那具有古希腊风味的匀称的«降B大調交响曲»,也同样可以成功地証明他的天才。千万别妄自尊大,还沒有切实掌握作曲法則,就企图凌駕在它上面,沒有比这更有害的了。甚至任何沒有才能的人也能立刻揭掉你的假面具,使你們无地自容。

他們刚結束,拉罗大师就用簡直有些感动的声音說:“别再說了!我們衷心地敬爱这个崇高的心灵。虽然生活給予他的是这样菲薄。可是他却总是怀着无限的爱凝望着生活。我感到,今天我

們对他比以往任何时候都更接近。青年們，横在你們面前是一条冗长而崎岖不平的道路。天空中燃烧着奇幻的彩霞，我不知道这是朝霞还是晚霞。但愿你們的創作发出光輝吧！”

随着时光的流逝，各个創作的源泉彼此愈来愈接近了。例如，莫扎特研究的东西，貝多芬就不必全部研究，而亨德尔研究的东西，莫扎特也不必全部研究，帕列斯特里那研究的东西，亨德尔也不必全部研究，因为他們每一个都已溶合了前人的成果了。

但这有一个源泉却是所有的人都必須永远汲取的，这个源泉就是約·謝·巴赫！

弗洛列斯坦

有些庸碌无能之輩，学的音乐倒不少，可是毫无建树。因为他們对音乐并沒有天賦，只是由于环境才接近音乐的，——这些都是墨守成规的匠人。

弗洛列斯坦

如果你想使狂放不羈的青年变得庄重老成一些，因而給他穿上祖父的睡衣，在他嘴里塞上一根长长的烟斗，那又有什么好处呢？还是让他在額上挂着一綹鬈发，穿着他艳丽的服装吧。

弗洛列斯坦

我不喜写那些生活与作品不一致的人。

弗洛列斯坦〔1833年〕

关于創作乐曲的青年，这里要談几句。应当告誡他們：过早成熟的果实容易落下。青年往往在还沒有机会把学的理論应用于实践以前，就把它忘掉了。

拉　罗

光是知道一件东西是不够的，必須用实践来检查和巩固你所掌握的知識。

埃塞比烏斯

青春的財富

我知道的东西，我要抛弃；我自己有的东西，我要贈送給大家。

弗洛列斯坦

但愿每个人都有自卫的本領——如果我有一个敌人，这并不等于說，我也必須成为他的敌人；我可以象伊索一样，拿他来写一则寓言，或是象尤維那尔一样，拿他作为諷刺的对象。

弗洛列斯坦

評 論 家〔注 141〕

音乐引起夜鶯对爱情的歌唱，却引起哈巴狗的狂吠。

音乐是用最普通的語言来叙述，这种語言扣动了人們的心弦，在人們心中引起一种不很明确的、模糊的激动情緒，但是你同时也会感到非常惬意。

弗洛列斯坦

最后，你們还可以在海頓的«創世紀»里听見青草怎样生长。

弗洛列斯坦

艺术家必須象希腊的神明一样善意地对待人們，对待生活。但如果有誰胆敢触碰他——他就会象云烟一样地消散得无影无踪。〔注142〕

弗洛列斯坦

不平常的人的特征就在于，他不是永远被大家接受的，而浅薄的东西例如那些卖弄演奏技巧的乐曲大多数人都經常表示爱好。

埃塞比烏斯

音乐象国际象棋一样，在它里面王后（旋律）起最大的作用，但决定最后胜負却永远是国王（和声）。

弗洛列斯坦

艺术家必须和生活保持平衡，否则，他就会陷于困难的处境。

克　拉　拉（1833年）〔注143〕

有些人，还只刚刚听过克拉拉演奏，就怀着欢欣的心情期待她的下一次音乐会了。看到这样的情形我就不禁自問，究竟是什么使大家对她发生这样浓烈的兴趣呢？是由于这个神童的使大家贊叹的穎慧，还是由于她象舞弄花圈一般向听众炫耀地舞弄困难的技巧，也許这是由于来比錫的居民对这个同乡姑娘引以自豪，或者对她那样快地介紹现代最有意思的作品感到兴趣吧？也許群众已了解到艺术是决不能随着那一小撮狂热的嗜古成癖的人（他們要想使大家回到那时間的巨輪已輾过其尸体的古老的世紀）意思轉移的，我不知道，倒底那个答案是正确的；但是我想：这主要是由于她令人肃然起敬的精神征服了听众的心。簡括地說，这就是听众們所津津乐道而自己恰恰是缺乏的那种精神。

弗洛列斯坦

她很早就揭开了伊济达的帷幕。孩童們安詳地望着，不以为意。成年人看到这样强烈的光芒，就可能目眩心惊。

埃塞比烏斯

克拉拉已不能用年龄的尺度来衡量，而只能用成就的尺度来衡量。

拉　罗

克拉拉是德国的第一位女艺术家。

弗洛列斯坦

但愿在法则的鏈条上永远繞着幻想的銀綫。

埃塞比烏斯〔1832年〕

珍珠是不会浮在水面上的，要寻找它，必須冒着危险潜到深水里。克拉拉便是一位寻找珍珠的潜水夫。

弗洛列斯坦

安娜·封·貝尔維尔与克拉拉〔注 144〕

她們各有千秋，难于比拟；她們是属于不同流派的两个女艺术家。貝尔維尔的演奏，在技术方面要比克拉拉卓越得多，而克拉拉的演奏則更富于热情。貝尔維尔弹奏的声音温存亲切，但欠深刻，只能达到听众的耳朵，而克拉拉的声音則能进入人的心灵深处。前者是一位女詩人，而后者就是詩的本身。

〔1832年〕

天　才

誰也会原諒金鋼鉆的尖銳的棱角，因为要把它們磨光，所化的代价未免太大了。

弗洛列斯坦〔1832年〕

人才的不幸在于，他工作得比天才更有計划、更积极，可是仍旧离目的地很远，而天才則早已攀上理想的高峰，含着微笑俯瞰着这些落后的人們了。

〔1832年〕

模仿者的不幸在于，他只能皮相地临摹蓝本一目了然的特点，

而遇到眞正优美的地方，則自然而然地感到气餒，不敢去模仿。他只是做到形似而不能神似。

埃塞比烏斯

在开始干一件事的时候，就把它看得太容易，这是一种坏习气。

拉　　罗〔1832年〕

我們已經到达目的地了？——这样想就錯了！艺术是一个由許多不同的民族輪流歌唱的大賦格曲。

弗洛列斯坦

一个人的非难要比十个人的贊美更有力量。

弗洛列斯坦

很遺憾！的确是这样。　　埃塞比烏斯

說晚年的貝多芬晦澀不能理解，是一种荒謬的說法。为什么不能理解呢？是因为他的和声非常艰深嗎？是因为他的形式非常奇特嗎？还是由于乐曲的思想对比过于强烈嗎？但是这些特殊的东西是有极其深刻的含意的，因为一般来說，音乐里是不可能有未含意义的东西。当然，他也許是比較沉悶了一些。

弗洛列斯坦

艺术家的卓然不凡的优点，并非永远能够立刻为大家承認。但对他来說、这倒是有益处的。

拉　　罗

音乐里的清教徒

只能够发出空洞音响，而沒有适当的手段来表达內心情緒的

艺术，乃是渺小的艺术。

弗洛列斯坦

論对位法专家

你們在乐曲的技巧方面这样殫精竭慮，力求奇巧，何以对乐曲的精神就这样悍然不顧呢。你們挖空心思絞尽脑汁搞这些可怜的声部交織把戏以及錯綜复杂的和声，凡是不属于你們流派、和你們的风格不合的乐曲，你們就憤怒地群起而攻之。你們拼命攻击“声音优美的就不会是虛伪的”这个原則，說它是蠱惑人心。但总有一天，这个原則改一种措辞变为“声音不优美的就一定是虛伪的。”那时你們的卡农曲，特别是倒轉卡农曲，可就要倒霉了。

弗洛列斯坦

反对使用半音的人必須記住，过去曾有一段时期，七度也象今天的减八度一样，使听众感到惊訝。还得記住，多亏和声的发展，今天才可能很好地表现人的情緒的細致色調，才使音乐拥有丰富的語言和形象以充分体现任何內心情緒，从而躋于最高的艺术之列。

埃塞比烏斯

安靜的賽基女神（希腊神話中的掌管山林州泽的女神，为伊罗所爱而得永生，她有一对象征永生的翅膀。——中譯者注）如果将翅膀收斂起来，她的美就只能显露出一半。她必須在太空中翱翔，才能显出全部的美。

埃塞比烏斯

肖 邦

他接触到各种不同的现象，但总是从同一个观点来看这些现象。

弗洛列斯坦

請原諒这个青年的缺点吧，虽然鬼火本身閃爍不定，但它毕竟能向旅客指引道路。

弗洛列斯坦

仅仅《仲夏夜之梦》序曲就足以使肖邦获得声誉。他的其他序曲尽可以題上别的作曲家的名字。

埃塞比烏斯

对已成名的大师青年时代的作品，以及对那些目前尙未孚众望的作曲家的作品，虽然后者比前者毫无逊色，大家总是用两种不同的眼光来看待的。

拉 罗

在孩童时代，我們就已看出一些弱点和錯誤。当时我們并不注意，而后来它竟是精神空虛和病态的表现，这多使人惊訝啊！

拉 罗

人才可以容許自己象天才那样任性嗎？

弗洛列斯坦

可以的，但是結果不同。天才获得了胜利，而人才却遭到失败。

弗洛列斯坦

蓝本的风格已經使人不愉快了，經过摹拟之后就更使人討厌了。（这是指史波尔和他的学生。）

埃塞比烏斯〔1832年〕

最空虚的头脑也可以借赋格曲以藏拙。只有最伟大的巨匠才配作赋格曲。

拉　罗

請你想想看，要多少条件湊合在一起，才能使一首美妙的作品的全部价值和美都显示出来！要做到这一点需要具备如下各項条件：(一)乐曲构思必須广闊又深刻，乐曲的思想必須明确；(二)充滿灵感的体现；(三)演奏技术完美无疵；(四)演奏者的心情必須最有利于演奏这首作品，听众的心情必須最有利于感受这首作品；(五)时間、地点以及其他附带的条件必須恰巧都具备；(六)要能够把自己的印象、情感、看法表达出来，用自己由艺术而产生的欢乐情緒去深刻地感染别人。試問，象这样的机緣巧合，岂不是象骰子戏中鄭出六次六点那样难能可貴嗎？

埃塞比烏斯〔1832年〕

《列奥諾拉序曲》

据說这首序曲在維也納第一次上演后，几乎遭到普遍的冷遇，貝多芬为这事哭泣了。如果罗西尼遇到同样的情况，至多一笑置之。貝多芬听从别人的劝告，又創作了一首新的E大調序曲——这首新序曲可不很高明，由其他作曲家来作，也可以胜任愉快。貝多芬，你做錯了，但是你的眼泪是高貴的。

埃塞比烏斯

第一次构想永远是最自然、最完美的。理智有时会錯誤——情感却不会錯誤。

拉　罗

貝多芬在临終时說过:“我感到只是刚刚开始”,註·保尔也說过,“我覺得,仿佛什么也沒有写”。音乐市儈,你們听了这两句話,岂不要羞愧得无地自容嗎?

弗洛列斯坦

《第 H 交 响 曲》〔注145〕〔1833年〕

一个創作道路正确的,不能說是欠稳实或是欠自然的艺术家,为了創作一首乐曲化了多少个不眠的夜晚啊! 創作、刪改、一再易稿,又一再感到絕望(也許他的創作有时还露出一綫天才的光輝),可是他化了这么多的艰辛劳动,却得不到群众任何酬答,甚至对于他避免了比較年青、才能比較薄弱的作曲家易犯的錯誤这一点也得不到大家的承認。看到这种情形,我就感到痛心。他是多么緊张地等待,多么焦急,多么伤心,渴望有人会发出贊許的声音啊!看到这种情形,我就非常痛心。

埃塞比烏斯

人才进行工作,而天才則进行創造。

弗洛列斯坦

批評家和評論家

在肉眼只能依稀看到迷茫的斑点的地方,戴上望远鏡的眼睛却能辨别出明亮的星星。

評 論 专 家

他們是烘焙美味糕点的大师傅,而他們自己一口也不尝。这

些美味的糕点并沒有带給他們任何好处，因为他們成天烘焙糕餅，已經聞厌了它的味道了。

伟大的建筑即使倒坍了，还是能保持它的价値。試把吉罗維茨的交响曲与貝多芬的交响曲拆开来，請看結果如何。吉罗維茨〔注146〕的拼凑成章的作品就会象一所腐敗的小屋一样四分五裂不可收拾，而这位天才的作品却好象倒坍的庙堂一样，它的栓头和圓柱即使过了几百年，还能完好地保存下来。如果說一般人并不重視音乐里的統一的整体（結构）的話，至少他們对其部分要有充分的鑒賞力吧。

埃塞比烏斯

有敎养的音乐家能够从拉斐尔的圣母象得到不少启发。同样，美术家也可以从莫扎特的交响曲获益非浅。不仅如此，对于雕塑家来說，每个演員都靜止不动地塑象，而对演員来說，雕象家的作品也何尝不是活跃的人物。在一个美术家心目中詩歌都变成了图画，而音乐家則善于把图画用声音体现出来。

埃塞比烏斯

一种艺术的美学也就是另一种艺术的美学；只是所用的素材不同而已。

弗洛列斯坦

音乐本身就是浪漫主义的，很难想象音乐里会再分出一个什么浪漫派来。

弗洛列斯坦

对位法专家

在所有的艺术中，音乐是发展最晚的；它起源于两种最簡单的

情緒——快乐和悲哀（大調和小調）；而直到现在头脑不发达的人，还只晓得这两种情緒，而想不到会存在其他各种不同的情緒。因此个性比較强烈的艺术家（貝多芬与舒柏特），就很难被大家理解。我們必須更深地挖掘和声的奥秘，学会表现更微妙的感情色調。

埃塞比烏斯

如果你想知道某人为人怎样，你只要問，他的朋友是誰。如果你想判断听众的艺术趣味，只要看他們鼓掌欢迎的是什么。不，一般来說，你只要看他們听过一首乐曲以后，脸上流露的什么表情就成了。音乐和繪画不同，是一种最适宜在大庭广众間欣賞的艺术（如果一个人在房間里听交响曲，就不能充分領略它的妙处）。它能把几千个人同时卷起来，在一刹那間，把人們高高掀到生活之上，正好象波浪把人们高高掀起到海面之上一样，但是，我們不会再落下来，仍旧被海涛吞沒；我們象翺翔在云霄的神仙，在海光掩映中漸漸地降落到希腊神明的圣林里。

有些乐曲对所有的心灵都能起同样有力的影响。成年人既能了解，青年人也同样能够理解。这种乐曲乃是最伟大的乐曲，值得大家景仰。这里我記起了一件事，有一次演奏《c小調交响曲》，正当过渡到末乐章，所有的人都神經极度紧张的时候，我邻座的一个男孩，愈来愈紧地倚靠到我身上。我問他怎么了。他回答說，他感到恐惧。

埃塞比烏斯

同是一个半音阶，貝多芬写的就和海尔茨〔注147〕所写的有区别。（写于听《降E大調协奏曲》后）

弗洛列斯坦

最老的人也曾經是最年幼的人。刚誕生的嬰儿将来也会变成最老的人；我們怎能容許，过去的世紀为我們制定法律呢？

弗洛列斯坦

弗洛列斯坦，你說貝多芬自己給第三、第六两首交响曲起了《英雄》和《田园》的名称，限制了听众的想象力，因此你最不喜欢这两首交响曲。我覺得你这样感覺是正确的。但是如果你問，为什么是正确的，我可就回答不出了。

埃塞比烏斯

没有比受到坏蛋的称贊更坏的事了。

弗洛列斯坦

大言不慚的假謙虛

“我把拙作扔到火炉里了”这句話完全是一种大言不慚的假謙虛，世界上不至于因为多一首坏作品而变得不幸，而且說这样話的人，十九只是說說而已。我不能容忍这种动輒說把自己的作品扔到火炉里的人。

弗洛列斯坦

关于作品的修改

原稿和修改稿往往各有千秋，难分軒輕。

埃塞比烏斯

最初的稿子大都是最好的稿子。

拉　罗

往往有人說：“卡里沃达〔注 148〕的交响曲是和貝多芬的交响曲

风味不同的。”我听见这話就生气。当然，一个津津有味地尝过魚子酱的美食家看见一个小孩拿苹果当做美味，一定会感到可笑的。

埃塞比烏斯

既然存在着訓練礼节的学校（这是路莫乐开办的），我感到奇怪，为什么大家就沒有想到办一所訓練辯論术的学校。它給予我們的精神食粮岂不是要比什么礼节学校多得多嗎？有才华的人才配搞艺术；我想說一句，如果我們所批評的都是这些才华横溢的人的作品，那末不言而喻，在我們的音乐評論里当然就必須带着友善的贊許的口吻。但实际上庸俗的作品很多，我們必須进行战斗。音乐辯論的园地非常广闊，足够我們馳騁。但問題在于，只有很少的音乐家写得一手好文章，而大多数能写文章的人又不是真正的音乐家；这两种人都不能胜任愉快地对音乐問題进行辯論，因此在音乐問題上的論战，在結束时大都是双方退却，或是双方拥抱，分不出誰是誰非。但愿英勇善战的人快些出现吧！

弗洛列斯坦

远方各国的音乐

到现在为止我們只知道德国、法国和意大利的音乐。如果其他各个民族，甚至包括巴塔奇尼亚人在内，都加入我們的行列，那便会发生怎样的情形呢。那时，新出现的基捷維特〔注149〕就会写出二大厚册的音乐史了。

弗洛列斯坦

把曇花一現的灵感体現出来

罗兰德在心情激动时，决不会作一篇詩歌来描写自己的情緒；

正在恋爱的人最不善于談論爱情。如果弗兰茨·李斯特作曲时能够冷静些，注意自己的想象，那末他的作品里的幻想形象一定会具有更明显的輪廓。要使一件物体移动，就不应当站在它上面。我們究明了这个問題，就可以探出創作中最有趣的奥秘了。

弗洛列斯坦

报紙不应当只反映现在。报紙必須赶紧援助那些随世俗浮沉的人，为将来造就人才。

弗洛列斯坦

目前还沒有一份討論"将来的音乐"的杂志。当然，配做这份杂志的編輯的只有圣福瑪学校的盲乐长与在維也納长眠的耳聋的乐队指揮。〔注 150〕

弗洛列斯坦

誰过于害怕維护自己的独創性，誰就有失掉它的危险。

埃塞比烏

在眞正的天才作品当中，只有很少几首受到欢迎。（唐·璜）

弗洛列斯坦

不要违背自己的时代。尽管向青年們推荐往昔大師的作品，以供学习，但切不可要求他們在創作里也极度采取朴实无华的格。应当启发青年，使他們能够使用新的扩大的艺术手段。

拉　罗

飼养鷹的猎人，总是把自己的鷹的羽毛拔掉，以免它們飞得太高。

弗洛列斯坦

紅色是青春的顏色。公牛看见它要狂怒，火鸡看见它就生气。

弗洛列斯坦

批評家和評論专家是两种不同的人物。前者近于艺术家，后者近于手艺匠。

弗洛列斯坦

談到天才，不管是象巴赫那样在内心深处表现的天才，象莫扎特那样在高处表现的天才或是象貝多芬那样旣在高处又在深处表现的天才，都同样值得贊叹。

弗洛列斯坦

伊·勃兰德尔的《格罗》，
附有合唱与鋼琴伴奏的单人剧，作品第57号〔注151〕

先生們，我梦见我凭窗眺望，看见埃斯林根城的一个快乐的集市。我看見随风飘扬的彩带，卖甜餅的小舖子，探出身子来看热鬧的女販子，騎在駱駝上的猴子，听见敲鼓声、吹笛声——这一切都乱糟糟的混成一片。最吸引我注意的，是一个老头儿，他拿了一根上面挂了大幅图画的木杆；正在呵斥一群乡村的頑童，有一个小伙子在后面用力扯了他一下，被他抓住衣領揍了一頓。但这不过是正戏的序幕，接着他就用自己的莱因地区的土話說起来了，把它翻譯成德国普通話是这样的："請看这一大幅奇妙的图画，它描繪了一件希罕的愛情故事，結局很悲慘。請看这位穿紅衣服的小姐，她的名字叫格罗。那个穿燕尾服的是她的父亲，扑过来毆打她，想把她关到水中的那座高塔上，因为这位小姐愛上了她不該愛的人。这出戏从头到尾都演得很好，很自然。再請看这里。她被关在四面临水的高塔上，被打得遍体鱗伤，在补袜子，因为她愛上了不該愛的人，……"老头儿单調乏味地把这段故事一直說下去。到結

束时，他用毛巾潤湿了一下灰白的脸頰，扯开嗓子喊："格罗和列昂德尔，这一对互相热爱的情人，就这样淹死了。" 整个集市的人都显然很感动。

当我醒来时，奇怪的很，我手里拿着一张乐譜——单人戏《格罗》乐譜的最后一頁，第32頁。

弗洛列斯坦

大卫同盟盟友批評文摘〔注152〕

一

洪梅尔的鋼琴練习曲，作品第125号

莫扎特流派也象古代艺术作品那样具有清晰、靜謐、优雅等特点。莫扎特也象人們传聞中那个前額明亮的雷神周比特一样，发出自己的閃电。

一位眞正的大师，他的門墻桃李也一定不是平庸之輩，其中定会出现許多新的大师。这位影响旣深且广、威望极高的艺术家，我对他的創作怀着极高的敬意。誠然时代的精神也給艺术上投上了自己的阴影，以至这种明快淸徹的創作风格不得不让位給另一种形式不很淸晰的风格了，但我們无論如何不应当忘記过去那个由莫扎特統治的美好的时代。稍后貝多芬第一次震惊了艺术界人士，使他們战慄。也許并非未經过他的前任統治者，沃尔夫干·阿瑪丢默許的。然后，卡尔·瑪里亚·威柏和一些异国音乐家相継登上宝座。等到他們也离开乐坛时，音乐界才日益混乱，陷入一种古典派、浪漫派爭霸的昏昏沉沉令人苦恼的局面。

大家劝告比較年老的艺术家，在达到創作的頂峰以后，千万要改用笔名写作。因为同样的一篇作品，如果說是由一个沒沒无聞的青年作家写成，批評家便会認为是一种进展，而如果說是出于年老的艺术家的手笔，批評家就会百般挑剔認为是他們創作才能衰退的表现。

的确，已被認为权威的作曲家往往会用这种方式来巩固自己的地位，可是无論如何我們認为一个批評家，象这样过早地确定作曲家的发展頂峰，終究是一种沒有根据的、卤莽的做法。批評家对作曲家的期望应是无止境的，比如，在貝多芬的《第七交响曲》以后，我們应期待他作出《第八交响曲》这样的作品。在《第八交响曲》以后，就应期待他作出《第九交响曲》。而对一个精益求精、力求臻于完美境地的艺术家来說，他也要永远要把最近刚完成的作品認为是自己創作的頂峰。

談到洪梅尔这位大师，如果把本文所討論的这个作品，来和他过去第60号、80号作品等量齐观，那是不对的。在作品第60、80号中他的各項創作才能都諧和地互相配合，而本文所談的乐曲，都好象是有一股波瀾壮闊的洪流直向大海奔泻。山势漸趋平緩了，鮮花盛开的两岸已再也擱不住这股洪流。但是請給予它应有的評价吧。請記住，它以前是怎样把它周圍的世界攬入自己的怀抱，如何忠实地把它反映出来吧。

音乐艺术和其他艺术相比发展极为迅速，因此很容易发生这样的情形——甚至最为流行作品，十年以后就很少被人談起了。許多有才华的青年人常常忘掉自己的本源，忘掉他們所建筑的只是房屋的上层，而并沒有奠定屋基。这种抹煞前人功績的现象相当

普遍，每个新的时代都有这种现象。过去如此，将来也永远如此。我虽然也是青年，但在这一点上我是不愿象弗洛列斯坦抱着那种問心有愧的想法的。假如你是个伟大的国王，有朝一日不幸敗北，你的臣民就把皇袍从你身上剝下来，你岂不是要对他們憤怒地叱喝：“忘恩負义的人！”

埃塞比烏斯

二

哦，好一个温情的埃塞比烏斯，說老实話，你使我感到好笑。縱然你們这伙人都把时針倒拨，太阳还是照常会在东方升起。

虽然你对每一个现象都想給予应有的評价，但我总認为你骨子里还是个浪漫主义者，只不过是对已經被时間淘汰的名人过于景仰了。

亲爱的朋友，如果一切都象某些人所希望的那样实现，我們可都要回到那个为了大姆指按上黑鍵、就要被打耳光的黄金时代了。

这里，我对你看法的謬誤不打算多費唇舌，让我开門见山地談談你所討論的那个作品吧。是的，学校里那一套教学法、訣窍，是可以加速学习进度的，但这些东西都片面肤浅。啊，教师先生們，你們的想法多么荒謬啊！你們想用自己的一套罗瑞埃〔注 153〕的教学体系，以强制的手段揠苗助长。你們对待学生，就象皇室飼鷹者对待猎鷹那样，拔去了它們的羽毛，唯恐它們飞得过高。先生們，你們只应当向学生指引一条道路，不应当老是在領着他們一齐跑。当我还在学习洪梅尔派鋼琴練习曲时，（大卫盟盟同員們，你們知

道，我老是要为这些乐譜安上一个特殊的装置，因为它們重得譜架已經托住不了，）那时我就有点怀疑，洪梅尔在当时誠然是一位出色的演奏能手，可是他对下一代来說，是否也是一个同样出色的导师呢？他的鋼琴学派里有不少有益的东西，但同时也有許多毫无目的、累贅无用的东西；有一些宝貴的指示，但也有不少阻碍学生进步的东西。至于这些教程引用的例子全是洪梅尔的，我倒覺得情有可原，因为每个人对自己的作品总是比别人的作品更清楚，从它們当中挑选实例也最方便。可是当时我却再也想不出洪梅尔到底为什么原因赶不上突飞猛进的时代。这些練习曲打开了我的眼界，使我恍然大悟。

亲爱的朋友，練习曲就应該是練习曲，也就是說，練习曲必須教会你以前所不能做到的新技术。

聞名音乐界的約·謝·巴赫学識渊博，他所知道的要胜过我們的料想百万倍。是他头一个为学生写練习曲的，但这些作品气魄异常雄伟，巍然聳峙在一般水平之上，以至一般人难以賞識，一直等到多年以后，音乐界才知道他是一个严格的、非常健全的学派的創始人。

巴赫的儿子埃曼紐尔家学渊源，継承了他父亲的优秀的創作才能。他把練习曲修飾得更为精致，在占优势的和声与伴奏音型中引用了旋律，但是就創作的魄力而言，則远远不及他的父亲，正如門德尔松有一次所形容的："就好象置身于巨人当中的侏儒一样"。

接踵而来的是克列門蒂和克拉莫。克列門蒂的練习曲有些偏重于对位法，往往显得冷冰冰的，因此青年人很难接受，他們比較

喜爱克拉莫的爽朗明快的練习曲。

稍后还出了其他几位練习曲作曲家，他們也有些个别的优点，为人称道。但只有克拉莫鋼琴学派被公認为尽善尽美，克拉莫的練习曲不論对鍛炼手指、或是头脑来說，都是一本有益的教科书。

这时产生了一种愿望，就是在練习曲里也加进一些培养感情的东西。大家开始明白，一般的練习曲由于內容单調乏味，往往会起有害的作用，大家开始想到（謝天謝地），只是为了获得演奏技术上的进步而把这些練习曲一首接一首統統練完，实在有些不值得。

莫舍列斯想出了許多有趣的、富有特色的練习曲，它們不但鍛炼了技巧，而且也供給了我們精神食粮，培养了我們的想象力。

就在这时洪梅尔出现了。埃塞比烏斯，我必須直率地說一句，他的練习曲落后了好几年。如果你有一大堆鮮美的果子，你难道还会給你的孩子吃苦菜根嗎？最好把他引入过去的那些練习曲的丰富世界，使他从焕发着千万道虹彩的心灵和幻想的源泉中汲取营养。当然誰也不能否認，洪梅尔这些練习曲的构思和写作手法大都是很精練的，每一首都描繪了某种图景。最后，它們都有精湛的专业技巧（这种专业技巧必須經过多年的孜孜鉆研才能达到的）。但是它們完全缺少一种可以吸引青年的东西，缺乏具有魅力的美妙想象，不能用优美的音乐使青年忘掉掌握技巧的困难。

因为，埃塞比烏斯，請相信我（我也运用你的形象化的說法吧），如果說理論是一面忠实的鏡子，它能默默地反映现实，但是离开了生动活跃的客体，它本身就是死气沉沉的，那末我就要把想象力比做一个縛着双眼、但能未卜先知的聪明人，任何东西也瞞不过

他。而且即使他錯了，他的錯誤也往往是极为可愛、令人迷醉的。

拉罗老师，您的看法怎样？

弗洛列斯坦

三

小伙子，你們俩都錯了。洪梅尔的鼎鼎大名，使埃塞比烏斯过于宽宏大量，而使弗洛列斯坦过于求全責备了。你們还記得，在《西方与东方的詩》里說的什么？（《西方与东方的詩》是歌德研究了阿拉伯与波斯的詩歌后，写的一部借东方素材表达自己思想的詩集——中譯者注）

在严肃的沉默里成长的事物，何必正名，

怎样命名也不要緊。

总之我爱的是来自上帝的眞善美。

〔C.舍尔文斯基俄譯〕

音乐里的喜剧因素〔注 154〕

一般来說，素养不高的人，在沒有歌詞的音乐里，只能听出痛苦或是快乐的情緒，再不然就是介乎两者之間的忧郁的幻想；而更細致的感情色調，比如說，憤怒、懊悔、或是靜謐、幸福、安宁等等，他們就不能辨别了。因此，象貝多芬、貝辽兹这样能把每一个生活现象譯成音乐語言的艺术家，他們就难了解。例如，在舒柏特的某几首 Moments musicaux（音乐的瞬間）里，我簡直可以听出由于付不出裁縫店的欠賬的懊丧心情。在他的乐曲里常常描写到这类生活中的煩恼瑣事。在舒柏特的一首进行曲里，埃塞比烏斯非

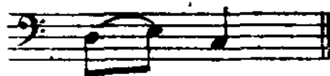
常清楚地辨别出一队奥地利第三等預备役民兵胸前挂着风笛，枪的刺刀上挑着腊肠和火腿。不过他的想法也未免过于主观了。

在純粹的喜剧器乐效果方面，我可以举出貝多芬的«d小調交响曲»，諧謔曲乐章里的定音鼓八度进行，他的«A大調交响曲»諧謔曲乐章里的法国号（参见譜例），以及一些（其他）放慢了速度的



D大調的插句，貝多芬好象用这些插句来挡住道路，并且恐吓听众（这首交响曲的整个末乐章，乃是我們所能举出器乐里幽默的最高典范了）；还有«c小調交响曲»的諧謔曲乐章里的 pizzicato 拨奏部分，也含有喜剧成分。虽說它也带有一些威严的意味。

«F大調交响曲»末乐章里有一处地方整个的管弦乐队开始哈哈大笑：有人說在低音部的音型里（见譜例）可以明显地听出一位可敬的管弦乐作曲家（貝尔开）的名字。



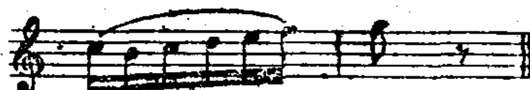
«c小調交响曲»里低音提琴好象在詢問似的音型，也是很可笑的：



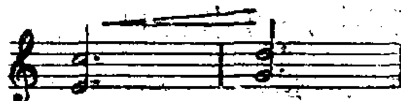
«降B大調交响曲»的柔板乐章的一个音型（见譜例），特别是由低音提琴或定音鼓演奏起来，唯妙唯肖地刻画出法尔斯塔夫的形象：



五重奏(作品第29号)的末乐章,从挑衅式的音型(见譜例)开始,直到突然出现的二四拍子(二四拍子好象无論如何一定要击败和它抗衡的六八拍子)为止,給人一个喜剧的印象。



在这个五重奏的 Andante scherzoso(諧謔行板)部分里,我們分明感覺到,貝多芬亲自上场(正象格拉勃在自己的喜剧里打着灯籠上场一样〔注 155〕)对听众說,或者对他自己說:"天哪,你是怎样安排的,这可真是倒行逆施了!«A大調交响曲»諧謔曲乐章的以及«第八交响曲»快板乐章的結尾也很有趣。你簡直可以看见,作曲者怎样猛力扔掉几支大概已經坏得不能再用的鵝毛笔。还有«降B大調交响曲»諧謔曲乐章末尾的法国号也很有趣:



我們还可以在海頓的乐曲里找到很多的喜剧成分(在有完美理想的莫扎特的乐曲里,喜剧的成分較少)。后起之秀的作曲家当中,除了威柏以外,应当特别提出瑪尔什勒,看起来,他的喜剧才能大大超过了他的抒情能力。

弗洛列斯坦

1835年新年祝詞〔注 156〕

我們在这次隆重典礼上的演說短得很。的确一般杂志在元旦

总是作了許多諾言，而实际上却是对新的一年如何搞心中无数。但愿曾作为本刊卷首題詞的那段莎士比亚的詩句，〔注 157〕讀者能深刻理解，体会到我們的一片苦心，对本报多加培植。过去我們到底履行了多少諾言，满足了讀者的多少期望(由于我們的計划不断扩大，涉及的范围极广，所以讀者对我們的期望也就愈来愈高了)，是不能由我們自己来下断語的。也許本报創办伊始，經驗不足，也是受到某些人指摘的一个口实。不过我們必須声明，本报的躯体和精神(但愿天賦予我們的报紙以崇高的精神)在将来也决不有什么重大变化。

关于本报的批評栏如何进一步搞，我們还必須作一些說明。

彼此恭維、互相吹捧的时代已漸漸走向坟墓了。我們承認本报决不想帮助它死灰复燃。誰若是沒有决心抨击任何坏现象，那末他維护好的事物也只是做到一半。艺术家，特别是你們作曲家，——你們未必会相信，如果有可能贊扬你們把你們捧上三十三天，那对本报来說，实在是再幸福也沒有了。我們非常熟悉对我們的艺术应当用的那种評語——就是說善意的、贊許备加的評語。在这方面，我們是有一套的。但是，不管我們怎样努力，想对有才华以及沒有才华的人尽量用贊許夸奖的話来加以鼓励，却是很遺憾，并不是永远能办到的。

在本报創办以来短短的期間內，我們获得了一些經驗。我們在創办本报以前就坚定不移地确定了它的方向。說起来也很簡单，首先，是坚持不懈地使大家注意到往昔的創作，因为只有从这股清澈的純淨的源泉才能为新的艺术的力量汲取营养；其次，是对不久以前抬头的，一味追求卓越技巧，只重外表，不重內容的反艺术傾

向进行斗爭！最后，則是为充滿詩意的新时代作好准备，促使它早日到来。

一部分讀者是了解我們的，看出我們是持論公允、不偏不倚，而且最主要的是，我們的见解是对音乐界有切身利害关系的。

但是另一些讀者却对这些絲毫沒有考慮，他們寬宏大量地对待已开始于沒落的陈旧音乐。难道不是嗎，否則他們又为什么要求我們討論那些庸俗的东西呢？老实說，在批評家的心目中，这些东西是根本不存在的。

还有一部分人覺得我們的言論过于无情、过于苛刻了。对于持有这类见解的論敌，我們并不認为他們有什么卑鄙的动机，而是尽量朝好的方面着想，認为他們的动机是光明正大的。也許根本原因在于，我們这些艺术同道，一般来說，物質生活条件都不是很优越的。他們往往历尽艰难，才能达到生活的平衡。不应当把他們慘淡凄凉的未来眞相披露，使他們的生活变得暗淡无光；或者原因在于，已經走了这末长一段路程以后，虽然发现走錯了方向，但是要相信这一点，却是有点伤心的。我們都很明白，音乐家也和任何艺术家一样，为了謀求温飽，生活有保障，就不能一直也不損害艺术的尊严。但是話得說回来，我們实在看不出，为什么在其他艺术部門里，在科学領域里，各个不同的学派展开了竞賽和激烈的論战，而音乐又有什么特权可以例外。我們也不知道，对艺术的三个死敌：**平庸**、**千篇一律**（我們实在找不出更适当的措辞）以及**粗制滥造**——熟視无睹，相安无事，这是不是和艺术的尊严和批評的眞实性可以相容。請別以为，我們是在攻击某些时髦的知名人士。既然这些人占据了我們时代的强有力的天才为他們准备的位置，他們

当然是有一定的意义的。而且，应当承認，他們乃是出版商的一笔資本（这些出版商也有存在的权利），用来弥补一部分由于出版古典乐曲而經常遭到的亏损。所以他們的作品是有一部分存在的价值的。但是所有其余的东西有四分之三都是些剽窃的贋品，不値得刊印。出版了这些乐譜，是徒增紛扰，使群众埋在乐譜堆里，迷失了方向，不知何去何从；出版商、印刷工人、鐫譜工人、演奏家以及听众的时間都被白白浪費了。要知道音乐决不是供人娛乐，供人在茶余飯后遣愁解悶的东西。它必須是一种更高尙的东西。

从这本刊物創刊到现在。我們的看法一直就是这样的，而且我們在許多地方也把这个看法一再表示了，但是从来沒有象今天这样明确地表示过。我們覚得，要克服音乐界奄奄无生气、平庸的状态，一半固然要靠那些杰出的年青天才（我們認为有責任加以保护）所获得的成功，一半也要靠我們有意識地对这些平淡无奇、稀松平常的大堆乐曲矢口不提。应当承認，后来我們陷入一种左右为难的处境了，某些訂戶对我們表示不滿，說我們的批評局限于少数几个乐曲，和大量出版浩如烟海的作品，根本不相称；說讀者不可能对所有的音乐现象、事实，不管是肯定的或是否定的，具有一个全面概念。这些意见是对的，——但是要对音乐现象作一个总揽全局的概述，却又因为上面談到的那三个主要的艺术死敌而难于实现。所以，为了向讀者全面地介紹音乐界的新动态，我們就想出一种特殊的叙述方法，既談到那些无价値的乐曲，而又不至于占过多篇幅，妨碍我們討論那些需要研究的重要作品。

以上所說的三类乐曲，每一类的乐曲都彼此相象，有一些共同的特点，第一类乐曲都沒有生命、第二类乐曲都很輕浮，第三类乐

曲都是匠气十足。因此，只要評述了一首乐曲，也就是說明了与它同类的乐曲的主要特征。于是我們和一些不但深切关怀艺术的利益而且也极其关心艺术家的命运的音乐家商量了一番，决定拟出三个刻板的批評公式，专門适用于那些可以归入（不是光凭本报編者的片面看法，而是根据許多人誠摯的信念）上述三类庸俗創作范畴內的作品。这样一来，如果我們要批評这些作品，只要在这三个刻板公式里填上作品的名称就行了。

不用說，我們当然要使这种刻板評論簡短扼要，因为这样我們才可騰出大量篇幅来，登載那些对所有出色的作品进行专题討論的文章。

就这样，我們以这篇自白作为新的一年的开场白。常有人說："但愿新的一年不比往年糟"，而我們却盼望新的一年比往年更好。

調性的描寫特点[注 158]

对这个問題有贊成的意见，也有反对的意见，但是和任何問題的爭辯一样，眞理永远是在中間。我們既沒有充分理由断定，要在音乐里正确地表现这种或那种情感，必须采用一个确定的調性（例如，有人从理論上规定，要眞正地表现憤怒的情緒，必须采用升 c 小調）而另一方面，我們也沒有充分理由同意采尔特的看法，認为任何情感都可以用任何調性来表现。

这問題早在上个世紀就被人提出了；其中也有詩人舒巴尔特(C. D. Schubart)[注 159]，他指出对于表现某一种明确的情感来說，調性是有很大关系的。但是不論他对調性的描述多么精致細

膩、富有詩意，他首先完全忽略了大調和小調調性的重要的不同特征。其次他举了过多的瑣碎而奇特的比喻。这些比喻如果能够証实倒也不錯。可惜它們都是不眞实的，例如，他說e小調好象一个姑娘穿着胸前有一条粉紅带子的白衣裳。他在g小調里覺察到由于希望沒有实现而起的懊丧、偈促不安和痛苦的心情、以及受良心責备的阴暗情緒。但是我們且拿莫扎特的«g小調交响曲»这个翱翔云霄的希腊美惠女神或是莫舍列斯的«g小調协奏曲»来看看，你們自己判断吧！

沒有疑問，假如我們把一首乐曲从原調性移到另一个調性，它就会給我們另一种印象。这就表明了各个調性的性質是彼此不同的。例如，請你們試試看，把舒柏特的«Sehnsuchtswalzer»（渴望圓舞曲）改用A大調来弹或是把威柏的«Jungfernchor»改用B大調来弹吧！——新調好象与我們的情感有所抵触，因为产生这些乐曲的自然情緒在移調以后，就好象換到一个陌生的环境显得很別扭。作曲家表达自己的感情何以选择这个調性而不选择另一个調性，这个心理过程是不能解释的。正好象天才創作本身（除了創造出思想以外，同时还創造了容納思想的形式）同样难以解释。所以，一位作曲家找到他所需要的形式是直接地一下子找到的，也正好象一位美术家对自己所需的色彩也是一下子找到的，并不需要犹豫很长的时間。为了相信每个时代都具有其一套刻板的固定不变的調性描写特点，我們只要把基本情調相同的几首古典乐曲范例拿来对照一下就行了。在任何情况下一定要确定出大調和小調性質的区別：——前者是带有积极能动的、男性的因素，后者带有消极退省的女性因素。表现比較单純的情感，要用比較

簡单的調性；比較复杂的情感就需要采用不常用的，我們較少听到的調性。因此我們利用循环五度轉調来說明，就可对于情緒的高涨和低音具有一个明确的概念。所謂三全音，即八度的中点$^{\#}$F乃是頂点，用来表现最紧张的情感——从它經过一系列的降种調性重新回到朴素率直的C大調——，情緒便又漸漸低落了。

«热情洋溢的书簡»❶ [注 160]
(Schwärmbriefe)

一

致基阿娜[克拉拉]

在我們所有的音乐庆祝会上，总可以看见一个天使般的容貌，和某位叫克拉拉的人的容貌象极了，連下巴頦周围的淘气的綫条都一模一样。为什么你不和我們在一起呢？昨天晚上举行了一次音乐会，从«Meeresstille»（安靜的海洋）开始到«降B大調交响曲»[注 161]如火如荼熾烈的結尾为止，这时你一定在默默地怀念着我們在菲連茨[注 162]的故旧吧。

除掉这次音乐会本身以外，我实在不知道还有什么能比它开幕前的那一刻更美妙。大家低声地哼着一些旋律，很小心地踮着脚尖悄悄地走来走去，有的人用手輕輕叩着玻璃窗，敲出整首序曲的节奏……但是听啊，鈡敲三刻了。我和弗洛列斯坦終于沿着灯火輝煌的楼梯拾級而上。"塞勃（埃塞比烏斯的昵称——中譯者注）"，弗洛列斯坦对我說："我預料今天的晚会上有許多令人高

❶ «热情洋溢的书簡»又可称为«Warheit und Dichtung»（眞理与詩）；这些信里談到門德尔松于1835年10月間在来比錫紡織业公会音乐厅指揮的最初几次音乐会。

兴的事情。第一桩令人高兴的是音乐本身，在这干旱的夏天以后，大家象渴望甘露一样地渴望着音乐。第二椿是斐·梅里蒂斯[注163]第一次指揮他的管弦乐队演出，女歌唱家馬利[注164]也登台献艺，用她的象貞尼姑娘（古罗馬供奉女灶神的姑娘称为貞尼姑娘——中譯者注）的歌喉，以飽大家的耳福；最后，那些渴望出現奇迹的听众也使我感到高兴，而在平常你知道，我却是对他們絲毫不感兴趣的。"說到"听众"这两个字，我們已走到那个容貌活象騎士团員的老检票員面前了；他忙得很，过了好一会，他总算挂了一付煩恼的脸色放我們进去了。因为这次，弗洛列斯坦按例又忘記带入场卷了。当我走进金碧輝煌的观众厅时，可以看到我的脸上流露出这样的意思：我脚步放得很輕，因为我覺得这里到处都显现了那些有本領在一瞬間使成千上万的心灵兴奋鼓舞，并感到幸福的卓越大师的形象。我瞧见了莫扎特：他在管弦乐队排練时使劲地跺脚，以致他鞋上的鈕扣都松开了。我也看到年老的音乐大师洪梅尔坐在鋼琴后面，任幻想馳騁；瞧这是卡塔拉尼，[注165]她由于大家忘記在她脚下鋪地毯，生气地扯下了自己的披肩。瞧，那是威柏、史波尔，还有許多其他的音乐家；此外，我还記起了你，克拉拉——光明的、純洁的天使；我記得，你平日怎样从包厢里拿着长柄眼鏡朝下望，这长柄眼鏡和你的容貌异常相配。我正在这样胡思乱想，忽然碰见了弗洛列斯坦的憤怒的眼光；他站在自己平常站的地方——观众厅入口，一动也不动，好象和門框生在一起了；这付憤怒的目光，好象在表示："我在这里又看见你們了，听众先生們，我恨不能够使你們演一场互相爭吵的好戏……最可敬的先生們，我早已就在筹划为聋子哑吧举办一次音乐会。我想他們也一定会做給大家看，在音

乐会上，特别是在挺有意思的音乐会上应当有怎样的举止吧……如果你們想把魅人的音乐仙境所见的东西、唠唠叨叨乱扯一通，你們就会象秦津[注166]一样，变成石塔。”突然观众厅里变得一片肃靜，鴉雀无声，使我不由停止了观察，斐·梅里蒂斯出现了，一刹那間，千百顆心全都向他身边飞去。

你还記得有一个晚上，我們从帕丢阿乘船沿着勃倫特河順流而下；意大利的悶热的夜晚使我倆的眼睛漸漸閉上了。突然，第二天清晨发出了喊声“ecco, ecco, Signori, Venezia!”（先生們瞧，瞧威尼斯在我們眼前展現）汪洋大海、风平浪靜、浩瀚无垠，但是从远远的地平綫传来了輕微的市囂声，时起时伏，好象海洋的微波在梦想，彼此喁喁低語。在«Meeresstille»（安靜的海洋）里一切也是这样徐徐搖动，好象搖着搖籃催你入睡。与其說你是在思想，倒不如說你是不由自主地浸沉到思想里。貝多芬根据歌德的詞配的合唱曲，它那带有重音的詞句，和这一片象蛛网一样精巧纖細的小提琴音响比較起来，簡直全給人粗魯的印象。将近曲終，出现了一段异常鮮明的出色的和声。显然，我們的詩人在这时看见了涅瑞伊达（希腊神話中的女海神——中譯者注）誘惑人的眼光，她竭力想把他勾引到那无底深渊中去。在这里海洋第一次扬起了波瀾，海水变得愈来愈喋喋多言了；海船扬起了帆，快乐的墙头旗在微微飄拂，船向前，向前，向前……曾有一个头脑簡单的人問我：“您最喜欢梅里蒂斯的哪一首序曲？”于是三个調性——e 小調，b 小調和 D 大調[注167]在我們的眼前呈现了，糾結在一起而难解难分，好象美惠三女神一样。我实在找不出更好的回答，只有对他說：“每一首！”斐·梅里蒂斯指揮得美妙极了，好象他是在当场作曲，而管

弦乐队则是随着他的心意在演奏。但是弗洛列斯坦却説出了一种使我很惊詫的看法，他說，管弦乐队演奏的方式，就差不多和他从外省来跟随拉罗老师学习时所演奏的方式一样；他接着說，"这种介乎艺术和天性两者之間的过渡状态，造成了我命中注定的危机，虽然我有很灵敏的感受能力，可是那时我却什么都得慢慢練，力求达到准确，因为老师說我各方面的技术都缺乏。这样就得使我演奏起来沒有把握、拘謹、呆滞，我甚至有点怀疑自己的天資了。幸而这个危机时期并不長久。至于我，不論在听序曲或是交响曲时，一向都覺得指揮棒[1]对我的欣賞有所妨碍，在这方面我同意弗洛列斯坦的看法，认为交响乐队必須是一个沒有君王統治的共和国。但是看妻·梅里蒂斯指揮，看他怎样用目光一瞥就預先确定了演奏的强弱层次，——从最微弱的力度到最强的力度，他又怎样充满了灵感，把所有的人都吸引住了。跟随自己的意思演奏——可真是一种享受。他和我們經常见到的那些指揮真不可同日而語，他們只知道乱舞指揮棒，好象准备用自己的权杖，一下子把总譜、管弦乐队和听众都打得稀巴烂，你知道，我是很厌恶关于速度的爭論的。对我来說，只存在着一种衡量音乐快慢的标准——就是內心的标准。例如一个生性冷淡的人即使演奏比較快的快板，也决沒有一个性急、活泼敏感的人奏比較慢的速度来得輕松活泼。对管弦乐队来說，除了个人的气质因素以外，还应当注意整个集体，比較沉重、密集的音响会賦予乐曲的局部因素以及整体更大的魄力和气势；而在人数較少的管弦乐队里（就象我們莱連茨的管弦

[1] 在門德尔松以前，当他的管弦乐队由瑪台伊领导时，演奏交响曲时都不指揮打拍子（1852 年）。

乐队里)，由于音响的力度不够，就必須加快速度来作为弥补。总之一句話，我覺得这次門德尔松指揮的交响曲諧謔曲乐章过慢了，光从管弦乐队不安地竭力想保持安靜这一点，就完全很明显地可以覺察到，速度是过慢了。

但是这一切和你又有什么关系呢，你远在米兰，实在說来，和我又有什么关系呢，既然我在任何时候，都能把这个諧謔曲乐章想象得如同我希望的那样。你信上問，馬利亚在菲達茨是否受到象往常那样热烈的欢迎。你怎么能对这一点有所怀疑呢？——只不过她选的一首咏叹調[注168]只能增添她作为艺术家的声誉，而不能帮助她在演唱技巧方面获得成功。

一位威斯特发里亚的乐队指揮(奥托·格尔亓)还演奏了史波尔的一首小提琴协奏曲。演奏的技术相当高明，但是缺乏风韵，过于平淡无味了。每个人从这次音乐会的节目內容都可看出，音乐厅經理处是經过重新遴选了。在以往，菲達茨举办的最初几次音乐会上就已經有許多意大利的蝴蝶在德国橡树的周围飞来飞去了，而在这一次音乐会上，却不再有什么意大利蝴蝶翩翩飞舞了，只有坚强的阴森的德国橡树孤零零地屹立着，很大一批人都以为这是蓄意一反过去的作风，但照我的看法，这与其說是蓄意，倒不如說是出于偶然。应当保卫德国，不让你所宠爱的意大利音乐家侵入，我們大家都知道这件事多么重要。但是在采取的方法上应当十分謹愼，我看最好用鼓励我国青年音乐人才的方式，来达到目的，而不必激烈反对外来的力量，因为他象一切时髦的事物一样，时时刻刻在旋生旋灭。你去反对它乃是徒劳无益的。半夜里，弗洛列斯坦和約那坦来了——后者是新加入大卫同盟的[注169]，他們对精

神上的貴族气和友誼的思想交流意见这两个問題起了热烈的爭辯。嘿，弗洛列斯坦終于給自己找到一位敌手了，这个論敌向他提出許多很好的課題。关于这位英勇的战士，以后再向你詳細报道。

今天就写到这儿为止。請别忘記看一看日历，十三号那天就是奥罗拉曙光女神把我俩連結在一起的日子。[注 170]

三

致基阿娜[克拉拉]

当我看见你来信上印着鲜紅的"米兰"两个字邮戳时，我心里多高兴啊，連邮递員也象玫瑰花一样在我的面前开放了。我不由心醉地回忆到我們第一次到La Scala(斯卡拉)戏院去的情景。那次音乐会上恰巧是路比尼和梅里奇-拉兰德(Méric-Lalande)在演唱。我有这末个想法，意大利的音乐应当在意大利聆听才对劲，而德国的音乐，当然在任何国家欣賞都行。[注 171]

我上次写信給你，認为上次音乐会在选择节目方面并沒有蓄意和过去相反的打算，事实証明我的看法是完全对的。因为在其后的几次音乐会上，已經出现了一些赫斯帕利提斯的风味了(赫斯帕利提斯是希腊人对西方各国的总称，特别是指意大利，本文中赫斯帕利提斯就是指意大利。——中譯者注)。最使我好笑的是弗洛列斯坦。毫无疑問，他感到这些节目无聊透了，但又由于脾气执拗，不屑和某些亨德尔迷以及其他音乐大师的崇拜者同一論調，(他們高談闊論，旁若无人，仿佛亨德尔的《参孙》是他們自己的一般)他沒有直接攻击这种赫斯帕利提斯的音乐，而是将它比为"水果点心"

或是"提香(十七世紀意大利名画家——中譯者注)画的美妙躯体,可惜沒有灵魂"。他說这話时完全带一种滑稽的口吻,要不是为了那位指揮的鋭利如鷹的目光的話,你一定会忍俊不禁而放声大笑。"說老实話",他好象順便提起似地說"对意大利人生气,久已是背时的做法了。一般来說,揮着棍子驅赶那种悠然飘来、悠然逝去的花香,有什么意义呢。我不知道,哪个世界比較好些;究竟是世界上充滿了貝多芬的仇敌好些呢,还是充滿了舞蹈的培查罗的天鵝好些。[注172]只是有两件事使我感到詫异;第一桩,为什么那些女歌唱家(她們并沒有选择的能力、从来也不知道应当唱些什么)不唱些威柏、舒柏特、維德巴英[注173]的短歌曲呢,为什么这些作品不能滿足她們变幻莫測的口味呢;第二桩,常有些德国声乐作曲家埋怨,他們的作品很少在音乐会上演奏,为什么他們不想到音乐会歌曲、音乐会咏叹調、音乐会的场面,不写些这一类的作品呢?"有一位女歌唱家(不是馬利亚),唱了一首«斗牛士»里的选曲,歌詞开头是"Dove son? Chi m'aiuta?"(我在哪里?誰来帮助我?)唱的时候、声音顫抖得很厉害,使我不禁低声回答:"你在菲連茨,亲爱的;aide-toi et le ciel t'aidera!"(你首先要自己帮助自己,老天就会帮助你的!)但是后来她又改换了一种幸福欢乐的心情了,听众都开始公正地报以热烈的掌声。弗洛列斯坦指出,"小孩子以为閉起了眼睛,人家就看不见他們了,但愿德国女歌唱家,不要学小孩子的样就好了!我們的女歌唱家通常总是神秘地把脸藏在乐譜后面,殊不知这样反而引人注意她們的脸,看出她們和意大利的女歌唱家的风度大不相同。我在米兰看见一些意大利女歌手在唱歌的时候乱丢眼风,使我有些害怕,她們的艺术热情是否已大大超出許

可的范围了；而德国女歌手恰恰相反，我真希望她們的眼睛里带一些戏剧性的夸张表情，能表示出音乐里的喜乐或是悲哀的情感；不管她們歌喉多么美好，如果脸上象大理石一样呆板，就会使人怀疑，她們所唱的东西究竟有沒有內容。我这样說，并不是影射哪一个人，而是泛指的。”

但愿你看见梅里蒂斯演奏門德尔松的«g小調协奏曲»就好了。他象孩童一样坐在大鋼琴后面，开始把一个又一个人的心灵俘获过来，吸引他們成群地跟随在自已后面，直到曲終的时候，大家如梦方醒，恍惚記得自己曾經漂浮到希腊神明居住的島屿，后来又平安地回到菲連茨的音乐厅。“說老实話，您的确是音乐艺术的炉火純青的大师！”在音乐会結束后弗洛列斯坦对梅里蒂斯說。弗洛列斯坦昨天晚上沒有和我談过一句关于音乐会的話，但我是很明白他的脾气的。我看见他在翻一本簿子，并且在上面記了几句。等到他离座外出时，我朝他的日記簿偸看了一眼。看见有一处記着“对世界上某些美妙的东西实在沒有可說的，例如莫扎特的«C大調带賦格的交响曲»、莎士比亚的許多詩篇，以及貝多芬的某些作品”，而在頁边上則附加了一句：“还有梅里蒂斯——当他演奏門德尔松的协奏曲时。”

威柏[注174]的雄渾有力的序曲（他的序曲孕育了許多同类体裁的作品）带給我极大的欢乐。还有年青的烏尔里赫演奏的小提琴协奏曲也使我极为欣慰。能够有机会滿怀信心地預言，某位有才华的年青人前途无量，乃是一种非常愉快的事。至于每年都要重复的那些保留节目，我不想多談了，但是交响曲却例外要談一下。我同意你的看法，認为昂斯罗夫[注175]的«A大調交响曲»只要

听过两遍，就可以把它每个小节都背熟，虽然我还搞不清，能够这么快就記住，到底是什么原因。因为一方面，我覺察到他这首交响曲的配器很乱，簡直是紊乱地堆砌在一起，可是另一方面，我却感到不論是主要的或是从属的旋律綫条都异常清晰，特别是考虑到是在这样紧密配器中，它就更令人惊异。这里面的奥妙很难解释清楚，因为对我来說，这样的乐曲还是生平头一遭听到。但也許对你来說，这倒是一个推动力，可以引起你深刻思考。我感到最惬意的乃是小步舞曲，乐声起处，我好象置身于一片珠光宝气的舞厅里，看到那些紳士淑女們在跳舞；在三声中段中，我的眼前好象浮现了一幕书室內的情景；透过不时打开的房門，从舞厅中飘进来一陣陣小提琴的乐声，和依稀可辨的喁喁情語。怎么搞的？——这支乐曲竟使我不期而然地回想到我俩不久前听过的貝多芬的《A大調交响曲》。这天夜晚，我們带着不很贊賞的心情走到拉罗大师家里。

你想必也知道，弗洛列斯坦怎样在鋼琴旁幻想，好象梦囈似地自言自語，一会儿笑了，一会儿又哭了，一会儿突然停止，一会儿又重新开始，等等。齐里娅[注176]站在她的壁龕里，我們的朋友——大卫同盟盟友們也在场。“我嘲笑”，弗洛列斯坦开始說了，并随即弹起了《A大調交响曲》的开端部分，“我嘲笑一个言語无味的官吏，他認为这首交响曲是描写巨人的战爭，最后一个乐章是描写巨人的惨敗，而快板乐章他却避而不談，因为这个乐章不符合他的想法。总起来說，凡是談音乐的純粹性、音乐本身的絕对美这类废話，我都感到可笑。当然，艺术决不可模仿生活中倒霉的平行八度和平行五度，而应当把它們加以隐蔽。当然，我发现海林的咏叹調往

往美而不眞实，而貝多芬的音乐有时却与它相反，（不过这种情形极少）眞实而不美。但是最使我生气的乃是有些人的荒謬論調，說什么貝多芬在他的交响曲里永远縈注于崇高的情感、上帝、不朽、以及九霄云外的虛无縹緲的世界，殊不知，这个伟人的天才就好象大树一样，它的枝叶繁茂的树頂固然直參云端，而他的根却是深深地扎于他所摯爱的土壤中。

让我回到本題，再談談这首交响曲吧；以下关于它的一段描写并非我自己想出来的，而是从一本旧《圣塞西利亚》杂志上[注177]援引的（也許是为了对貝多芬謙恭有礼吧，我把描写的背景改为一座伯爵府邸里奢华精致的客厅，或是这一类地方）……这首交响曲是描写一个快乐的婚礼，新娘象天使一般美丽，她的鬢发上插了一朵玫瑰花，仅有的一朵玫瑰花。我敢保証，引子里一定描写宾客盈門，互相彬彬有礼地躬身問好；我敢保証，那快乐的长笛一定是在描述整个村庄怎样用白樺树和五色繽紛的彩带点綴得漂漂亮亮的，全村的人又如何为罗莎的婚礼感到高兴。我敢說，罗莎的母亲一定用不安的目光瞅着女儿，好象在問她："你知道，我們母女就要分开了嗎"，罗莎受不住母亲的凝視，手牵着那小伙子，扑到她母亲怀抱里去……但是村庄里突然一片寂靜，（这时弗洛列斯坦轉入快板乐章，輕輕地弹着它的个別部分）只是不时地有一只蝴蝶翩翩飞过，或是一朵花从櫻树上悄悄落下……管风琴褭鳴了，丽日当空，照进教堂里来，在一道道斜斜的阳光里輕巧的灰尘飞舞着。快乐的鐘声响了，祈祷的人們开始三三两两地到教堂里聚集；教堂里一片掀起凳面放下凳面的啪啪声；有些农民埋下头在念祈祷經文，有些人却东张西望，目光在唱詩班中溜来溜去。婚礼的行列临近

了，——走在最前面的是端着蜡烛和圣水盘的唱詩童子，稍后是男女双方的亲友，他們不时回过头来瞥一眼新娘和新郎。一对新人由牧师、家长、新娘的女伴們陪伴着緩步前进，在最后面的是全村的青年男女。等到大家都在教堂里坐定了，牧师登上祭坛，一会儿朝向新娘，一会儿朝向那凡人中最幸福的一个，对他們講婚姻的义务，互敬互爱的幸福；在牧师提出了問題，她必須回答"是"的时候，好象經过許多岁月的变迁、人世的滄桑。她很堅定地說出了这个"是"字，把尾音拖得很长，——我不能再把这个婚礼场面描繪下去了，請你們在末乐章里，按照自己的兴味去描繪吧。"……弗洛列斯坦停止講話，迅速地結束了快板乐章，就好象看門人砰地一声关上了教堂大門，整个教堂里回蕩着嗡嗡的回声。

够了。弗洛列斯坦的解释也引起了我的一些想法。字句已經在我眼前跳动了。我有許多話要对你說，但现在我想到外边散散心去。就此擱笔吧，但愿我写出下一封信以前的这段时間里充滿了最美好的希望。

埃塞比烏斯

舞 曲 文 献〔注178〕

开斯勒(I.C.Kesler)〔注179〕，三首鋼琴波洛涅茲舞曲作品第25号

塔尔堡(S. Thalberg)〔注180〕，十二首圓舞曲，作品第4号

克拉拉·維克(Clara Wieck)浪漫圓舞曲，作品第4号

梅叶尔(L. v. Meyer)〔注181〕，《沙龙曲集》，六首圓舞曲，作品第4号

舒柏特(F. Schubert)，第一批圓舞曲，作品第9号，德国舞曲，作品

第33号。

"齐里娅[注182]，你弹吧，我想把整个心灵都浸沉到你的音乐里，只不过偶尔向你表示一下，我并沒有陷入忧郁的心情。——因为你知道舞蹈音乐一般来說总是使人多愁善感，軟弱无力，而宗教音乐恰恰相反，总是使人兴高采烈，积极进取。"說这話是弗洛列斯坦。他話未說完，齐里娅就已經开始弹凱斯勒的波洛涅兹舞曲了。弗洛列斯坦一边听音乐，一边繼續說下去，在这个美惠三女神的节日里，如果大卫同盟的女代表們能在一起跳舞，使我們的晚会难以淡忘，那眞太美了。让·保尔已經說过："其实，姑娘必須和姑娘跳舞'。(不过說实話，这样一来成就姻緣的機会就要少得多了)这里我还要加一句，男子一般来說就不适合。"这时埃塞比烏斯插进来了，"如果姑娘們在一起跳舞了，那末就只好在三声中段里对她們其中的一位說：'你是这样純朴可爱！'假如她在音乐的第二部分掉下了花朵，那就好了，那你就应当趁花朵沒有落在地上赶忙接住，交还給她，并且瞟一下她那充滿了感激的发光的眼睛。"但是以上的一段話与其說是埃塞比烏斯講的，倒不如說是在他的眼神里表示出来和在音乐里流露出来。在齐里娅弹奏时，特别是在弹第三首波洛涅兹舞曲中(这是一首輝煌灿烂的舞曲，充满了法国号与小提琴的声音)。弗洛列斯坦只是偶然抬起头来。

"现在弹弹比較快的乐曲吧。埃塞比烏斯，你来弹塔尔堡的作品吧，齐里娅的手指过于柔弱了，应付不了。"弗洛列斯坦說，但很快的他又止住了正在弹奏的埃塞比烏斯，要求他别重复个别乐段。他說："因为塔尔堡的这十二首圓舞曲过于空洞了，特别是第九首，从头到尾异常单調，反来复去老是主音和属音、属音和主音；然而

对于在下面听的人来說，这也就够好了。”站在下面的人（一位大学生）在曲終时，果然认眞地要求Da Capo（从头再奏一遍了）。弗洛列斯坦眞使我們大家好笑，他居然一拉开嗓子朝下面喊嚷，要那个大学生快跑开，别再用这样的贊詞来打扰我們，否則他要連續不断地弹一个钟点的三度顫音，来使他住嘴……”

一首妇女的作品嗎（笔者开始談《浪漫圓舞曲》了）？——对，对，在这里用不了好久就会找到平行五度和旋律的！

齐里娅弹了四个安靜的、发出月光幽輝的和弦。在场的人都凝神靜听。鋼琴上放着一束玫瑰花（弗洛列斯坦在鋼琴上不喜欢放烛台，他总是放上一瓶鮮花），有一支玫瑰花由于弹琴时受了震动，漸漸地滑落到鍵盘上。齐里娅用敏捷的动作很快地弹一个低音，不料碰上那枝落下的玫瑰，突然停了下来；她的手指流血了。“怎么了”弗洛列斯坦問，“沒有什么”齐里娅回答，“就好象这些圓舞曲一样，它給人的痛楚不是很剧烈的，只是由于接触到玫瑰刺而流出几滴鮮血”。但愿說这話的人永远不知道世界上有别的痛苦吧。

休息片刻后，弗洛列斯坦急冲冲地跑进了梅叶尔主办的沙龙，在那里伯爵夫人和公使太太济济一堂，多令人愉快啊！富丽堂皇、美貌的妇女、高貴的来宾、华装丽服，除了这一切以外还有美妙的音乐；大家都在閑扯，可是誰也沒有听清楚誰講的什么，因为音乐的波浪把一切声音都淹沒了。“弹这首乐曲”弗洛列斯坦滔滔地說：“应当在鋼琴左边和右边再添一組音，这样，弹琴的人才能够縱情发揮。”你想象不出弗洛列斯坦弹这样的乐曲多么得心应手，他是怎样热情奔放，又是多么使人神往。在场的大卫同盟盟友們都心情激越（要知道音乐使人兴奋的能力是无穷的）要求“再来一个”！

塞尔片汀〔注183〕提議在舒柏特的圓舞曲和肖邦的包列罗舞曲当中挑选一首。弗洛列斯坦跑到房間里最远的一个角落、在那里喊："我从这里乱跑一陣，跑到鋼琴面前，用手随便一弹，如果正好弹到《d小調交响曲》末乐章的第一个和弦，那末就决定弹舒柏特的圓舞曲吧"。当然他正好弹上了这个和弦。于是齐里娅凭記忆弹出了舒柏特的圓舞曲。

弗兰茨·舒柏特的第一批圓舞曲——这是一些降临到地上来的小神仙，他們的身材几乎还沒有一株花草那样高！但是对于Sehnsuchtswaltzer（《渴望圓舞曲》）——就是已經使成千上万少女的心灵为之陶醉的那首，我却不喜欢，正如我对最后的三首我也不喜欢一样。我不能原諒它們的作者，因为是这几首圓舞曲对于圓舞組曲的整体来說，实在是一处敗笔，是美学上的錯誤。但是在《渴望圓舞曲》前后的那几首处在它的周圍，用芬香郁馥的荟棘纏繞着它，实在美好。它們引起了遐想，使人感到异常安謐。当你弹最后一首时，你会想象，又在重新弹第一首了——它們都非常美妙。

《德国舞曲》情調恰恰相反，好象是在狂欢节日，所有的人們都参加了舞蹈。弗洛列斯坦附着弗里茨·弗里德里希❶的耳朵高声喊："如果你把你的幻灯拿来，在墙上放映一幕假面舞会的情景，那就太妙了。"弗里茨欣喜若狂地跑开，馬上就把幻灯拿来了。

接踵而来的是一个最令人迷醉的场面。房間里灯光暗淡，齐里娅在弹鋼琴，她在头发上插了那支刺伤了她的玫瑰。埃塞比烏斯穿着黑天鵝絨的短外套倚在椅背上，弗洛列斯坦也穿着同样的服

❶ 他是一位两耳失聪的音乐家。〔注184〕

装站在桌子上滔滔不絕地大发厥詞，塞尔片汀和瓦尔特〔注185〕不时地跑来跑去放影子戏，塞尔片汀这位汉姆莱特式的艺术家目不轉睛地凝視着自己所放映的影子戏，其中有几个人影已經迈开蜘蛛般細长的腿从墙上跑到天花板上了。齐里娅开始弹奏，在她弹奏时，弗洛列斯坦在信口开河地发表他的宏論，大意如下：（当然他原話的辞藻要丰富得多）第一首，A大調，假面舞会上跳舞的人群。定音鼓敲起来，小号吹起了。蒙朧的灯光。一个戴着假发的人說："看起来一切都很順利。"第二首，一个喜剧性的人物不时輕輕地搔着后脑杓，不断地替舞蹈喊拍子，喊着"普斯，普斯"不久他消逝了。——第三首，那个丑角双手叉腰一路翻着跟斗，直翻到大門外。——第四首，两个一本正經的人开始跳舞了，他們彼此很少搭話。——第五首，一个英俊的身材匀称的騎士在追逐一位戴假面的姑娘；"我終于追上你了，美貌的女竖琴手！"，"放手！"她一面喊，一面溜跑了。——第六首，一个威武的驃騎兵，头盔上有一簇纓飾，身上佩着軍刀。——第七首，一对割麦人装扮的男女自得其乐地跳圓舞。那个男的輕輕地問她"是你嗎？"他們倆終于辨認出对方是誰了。——第八首，一位农场主在跳一只急如旋风的舞蹈。——第九首，跳舞厅的門敞开了，进来了一批服飾华丽的騎士和貴妇人。——第十首，一个西班牙人对一个厄修拉教团（1538年为了紀念厄修拉圣女而設立的教团。——中譯者注）修道女說："至少請你告訴我，您有沒有恋爱的勇气。"她回答說，"啊，不要逼我講吧。我不說，您也会明白的……"

这首圓舞曲还未弹完，弗洛列斯坦突然跳下桌子，朝門口急急奔去。但是大家对他的狂妄的举动，多少已經有点习慣了。齐里

娅也停止了演奏，大家都三三两两逐渐散了，弗洛列斯坦有这末个癖好，喜欢在大家欢乐正酣，兴致正浓的时候，突然地把大家的兴致打断了。这也許是为了使大家对快乐的情景保持一个最鮮明的最完美的印象吧。这一次他达到了預期的目的。每逢我們的朋友談起最愉快的晚会，就一定会記起18……年12月28日这天。（摘自《大卫同盟盟友札記》）

鋼琴变奏曲〔注186〕

第一回合

罗赫里茨(I. Rochlitz)自作主題变奏曲（附引子），作品第7号

德佩(F. Deppe)罗西尼主題变奏曲

克列勃斯(C. Krebs)奥柏主題变奏曲（附引子），作品第41号

列奥波尔第那·勃拉黑特卡(L. Blahetka)，海頓主題变奏曲，作品第28号

海尔茨(H. Herz)，貝里尼主題变奏曲，作品第82号

路梅尔(C. Rummel)，幻想曲和多尼采蒂主題变奏曲，作品第80号

海勒(St. Heller)，海罗尔德主題变奏曲，（附引子），作品第6号

德罗林(I. Droling)，奥柏主題四手联彈輝煌变奏曲，作品第34号

最初想出变奏曲这玩意儿的人（穷本溯源地考証起来，这是巴赫）想得可实在不差。交响曲不是每天都能写的，也不是每天都听

到的，于是作曲家就都醉心于变奏曲这种动人的游戏了。在这方面，象貝多芬这样的天才，甚至还創作出了許多极为理想的作品。但是变奏曲的繁荣昌盛时期显然是快要結束，漸漸让位給随想曲了。但愿它們安靜地长眠吧！因为无可置疑，在任何音乐体裁方面都沒有象在变奏曲方面創作了那么多糟糕的东西。一般变奏曲貧乏粗陋的程度以及其作曲者的庸俗和厚顏无耻，簡直到了难以想象的地步。过去有一段时期至少还可听到一些虽然沉悶，但也相当完美的德国主題，可是现在听到的全是一些庸俗陈腐的意大利主題。此外你还得一口气听完它們象摻水的溶液一样稀薄的五六个变奏。如果这样，那还算好的。当那些繆勒之流或是梅叶尔之流从外省連翩而来。你瞧吧，那才可真够人受的！——十个变奏，再加上双重反复。——这倒也罢了，可是变奏之后，再来上一段小調乐段和$\frac{3}{8}$拍子的終曲——嘿！照我的看法，对它們一句話也別浪費，乾脆塞到火炉里算数。这些平庸的东西，这一大堆废料（我实在找不到更好的字眼），要本报象其它一些音乐刊物那样一一罗列，加以报导，我們是不屑为的。因为这样实在有損本报同人和讀者的身份。不过，对那些特别坏的，純粹是学生作业的变奏曲，也需要在这里提一下。总的来說，除了这第一篇簡評以外，以下几篇所談的，就只限于比較优秀的作品了。

罗赫里茨先生的变奏曲，当然不属于优秀的作品。假如不是因为它里面还可以看到一点善良的意图、显然的进取心以及想摆脫沮丧心情的渴望，这样的作品恐怕是不值得鼓励的。这样的作品簡直要我的命。任何年青的音乐家都想刊印自己的作品。你要劝阻他，試試看吧——沒有用的。如果你对他說，他首先应当进䕃

拉曼卡高等音乐学校好好地学习一番，那就等于多为自己結了个不共戴天的仇敌。往往他們也有自知之明，相信自己的作品是毫无价値的废料。但尽管这样，他們还是非刊印不可！如果你看出作者有点才华，那你还可以进行帮助。但是这些作品往往連学校里传授的最起碼的知識都沒有，那么你除了保持緘默，听其自然以外，还有什么更好的办法呢。

关于談到德佩先生，（注187）照他所走的道路来看，也是不可避免要沒沒无聞，决不会名垂后世的。他的作品里沒有絲毫情感的波瀾，沒有一星灵魂的火光，有的只是車尔尼的空洞的回响！只有第四首变奏曲水平略为高些。这首乐曲比較明快，而且有一点技巧（不过說老实話，所謂技巧也是极低的）仅仅为了这个緣故，我們才不把它作为废物扔掉。

克勒勃斯〔注188〕先生的变奏曲与前两首不同。乍一看来，它們会給人一个愉快的印象。但究其实质，都是一个毫无价値、拼湊成章的作品，偏偏还要虛张声势，故作艰深吓唬人，这就更不能原諒了。在第二頁上就已看得很清楚，它全是由一些空洞的乐句，从奥帕、拉丰特〔注189〕卡尔克勃連納甚至史波尔等人乐曲剽窃来的片断拼湊而成的。它們的"輝煌灿烂"完全是为了炫耀，沒有任何理由，它們何以要写我这个样式，而不写成另外的样子，也是毫无理由的。海尔茨和拉丰特也曾根据这个主题作曲。哪怕作曲者向他們学会一些法国的风格，卖弄风情的方法，（如果他想用这种方法来迷惑听众的話，）这也比他的那首作品强得多啊！不容否認，作曲者写这些变奏曲有一些才能的，他能相当巧妙地掌握自己所熟悉的乐器和作曲技术，因此他有上述这些缺点，就加倍令人痛心

了。

对于勃拉里特卡〔注190〕女士的变奏曲，我們也尽快地談一談。她是一个优秀的鋼琴家，演技精湛令人心醉，不过她到底还沒有本領使我成为鼓吹妇女乐曲的圣西門。

但是我們出色的安里·海尔茨〔注191〕可怎么了？看来，他好象在无力地搭拉着脑袋，垂头丧气，完全失掉了往日天眞烂漫，可爱地跑跑跳跳的能力了，仿佛他已認識到这个世界的反复无常、詭譎多变了！的确，就写作变奏曲来說，誰也很难和他比較，甚至他本人，现在要写出象过去那样的变奏曲，也不是輕而易举的事情。他使世界享受了千万个小时的愉快时光。我們听到有好多妇女說，只要海尔茨愿意的話，她們的芳唇是专供他一人接吻的。这样的年头已一去不复返了，但是在这里我也証实了一項原理，就是当某些趋合时尚的人才創作精力开始耗竭，（然而他对人們有害的影响却仍旧很明显）形成了一个空缺，那些才能不及他們的人紛紛拥来企图填补这个空缺而搞得很糟、每况愈下的时候，大家就往往又希望原先的那一批人卷土重来了。例如只有当貝里尼出现时，批評家才开始感到罗西尼可貴，对他特别頌扬；而只有当卡拉法〔注192〕和其他一些作曲家不能代替貝里尼时，批評家才又感到貝里尼的优点，对他推崇备至。奥柏、海罗尔德、列維等人的情况也是这样。不过，我們还是回到本題，談談貝里尼主題变奏曲吧！这是海尔茨的作品，但是正象上面已說过的，它們比較他过去那些气息清新的頗有意匠的作品大有逊色。主題摘自《清教徒》。它的如歌的第一部分主要是用主音和属音构成的，它的第二部分异常空洞，当然根据这样的主題絕不可能作出什么美妙的音乐。在第13頁第

4行第5小节放上一个反复記号，稍后在降G調号那里又放上一个反复記号，实在沒有必要。但尽管如此，变奏曲終究是海尔茨的作品。它一定会获得成功。

路梅尔先生的变奏曲显然是和这位巴黎人精神上相类似的。他缺乏海尔茨那种精美纤巧的法国风格，但是有德国人所特具的那温厚而恬适自在的风味。这种风味永远是投合我心意的。他根据多尼采蒂的主題（弗兰契拉·皮克西斯[1]把这个旋律变成了一首庄严的爱情歌曲了）新作的一首变奏曲，其引子是值得我們击节叹賞的，但变奏曲本身（除了第2个变奏以外）和終曲都是极其平淡的。

听斯台方·海勒〔注193〕的作品，可以覺察到他是一位天生的音乐家。主題是选自《差姆帕》的一首聞名的歌曲、（順便說一句，要比梅叶貝尔的夸张过火的«l'or n'est qu' une chimère»要好得多，风味独特得多。它的前奏乃是一个輕松佻㒓的快板乐段，它放在这里是非常合适的。再談談主題。在第7小节里不是有一个小九度嗎？它在《差姆帕》里显得过于萎靡无力了。各个变奏彼此过于相象了，而且在这个泼辣大胆的綠林好汉式的歌曲之后显得过于柔軟不相称。終曲富有幽默的风趣。依我看，在这里面可以尽量摻进狂暴激烈的喧嚣声。我們覚得，主題值得加以更有气魄，更有特色的处理。这位有才华的作曲家，完全可以胜任这項任务。

德罗林先生的四手联弹变奏曲是根据《假面舞会》里一个逗人喜爱、异常风趣的主題作成的。这首变奏曲写得很引人入胜，而且輕松流利，沒有任何矫揉造作的地方，特别是由于它写得行云流

[1] 弗兰契拉·皮克斯是一位杰出的女歌唱家。

水，妙手天然，它并沒有冒充什么高貴的东西，始終是流露出率眞的本色。我們認为它値得珍重推荐。但愿这位作曲家就在这个划定的范围內努力吧。但愿他始終保持这种（在車尔尼早期的鋼琴小曲中也可以遇到的）孩童般天眞无邪的明快而清新的特色吧。

第 二 回 合

安德特(I. Endter)«Mantellied»，(«外套歌»)主題变奏曲（附引子）

普柳丹(E. Prudent»)，梅叶貝尔主題大型变奏曲，作品第2号

哈斯林格(C. Haslinger)，变奏回旋曲（管弦乐队伴奏，附引子）作品第1号

貝涅第克特(I. Benedickt)，貝里尼主題变奏曲(附引子)，作品第16号

埃尔卡姆普(H. Elkamp)幻想曲与变奏曲，作品第15号

赫瓦塔尔(F. Chwatal)，史特劳斯主題变奏曲(附引子)，作品第23号

史托尔朵(H. Stolze)俄罗斯主題四手联彈变奏曲(附引子)，作品第37号

法尔連(L. Farrenc)，俄罗斯主題变奏曲，作品第17号

我們选择"回合"这个字眼，不是沒有微妙的用意的。請別以为我們的評論好比在筵席上品味菜肴，或是在展览館里陈列展品一样。我們的批評干脆应当比作經常举行的决斗。在决斗中批評者好象在和創作者抗衡——把那些愚蠢的徒負虛名的人手中的武器打掉；对那些肯鑽研求上进的人加以宽容，并悉心誘掖，对那

些勇敢的革新者則是友爱地迎迓，而对武艺高强的大师則是甘拜下风，按剑致敬。

上面列举的第一位作曲家〔注194〕尙属肯鉆研求上进的一类。单看一位作曲家所选择的主題，就可以知道他所作的乐曲本身如何了。和主題結合的联想愈多，根据主題而发揮的乐想才愈丰富，愈深刻。大家都知道《外套歌》本身就是平淡无奇、毫无詩意的，当然它也决不会启发人写出什么不平凡的佳作。而且这首变奏曲本身的写作方式也是不恰当的。因为，即使变奏曲吧，也必須是一个以主題为中心的完整的有机体（根据这点，主題有时可以放在变奏曲中間，甚至于末尾）。当然，只有少数人想到这一点，大多数人都喜欢采用那种以所謂輝煌的和严肃的变奏輪流替换的方式。这种写作方法比較方便，然而实质上却是毫无意义的。安路特先生的这首作品也是这样。我实在看不出它里面有什么內在联系、思想和意义。就拿引子来看吧，多么蕪杂啊！先用四分音符，接着用三十二分音符，用三連音。然后用八分音符，最后又用三連音。甚至降B大調在和声上都沒有加以准备。眞不了解，这一切是为了什么目的，写这一段音乐的意图是什么？上面已經說过了，主題缺乏詩意的情趣，索然寡味。而就形式看来，也不恰当——第一段只包括四小节，不过重复了一遍；第二段也只有六个貧乏的小节，而且两段的結尾都是雷同的。在这样貧瘠的土地上，当然很难耕耘。总算有几个变奏带有严肃的意味，比較投合我的心意，它們是第一、第二、第四变奏。在乐曲中間有个波罗涅茲式的变奏相当枯燥。再版时一定要删掉。我們要求大家要避免格里涅克〔注195〕的那种变奏曲写作方式——就是說，用上行和下行音阶来伴奏主題，现在

已經不能再刊印这种粗制滥造的东西了！对于这位作者，我們还有些意见要提，限于篇幅，不贅述了。但愿他别誤解上面的一些意见，了解我們完全是善意的。主要是我們希望他不要在变奏曲这个无足輕重的工作上分散精力，何况他对这个体裁并不适合，超过他的正不知道有多少人呢。

我看出埃米尔·普柳丹〔注196〕这个法国青年是拿梅叶貝尔作为偶象来崇拜的。他的变奏曲当然不是什么了不起的新发现，但是从它可以看出作者是一个灵巧的鋼琴家，（但愿讀者不要曲解我的意思）（原文 geschickten Spieler——意思为灵巧的演奏家）能够用他高明的表现手法化陈腐为神奇。不过如果他采用的主題更为恰当，那末他发揮的乐想一定更有风趣，更耐人寻味。主題的第三小节在旋律和低音部的那个倒霉的声部进行，在所有各个变奏里一再出现，最后一个变奏里的一小段賦格是非常有趣的。

哈斯林格〔注197〕的变奏曲題称为«Voyage sur le Rhin»（萊因河上的旅行）。我看了这个名称，准备在它里面看到一連串的、标着«Mayence»、«Cologne»（美因茲、科隆）等地名的萊因河图景但是乐曲里都沒有这一类性质的风景描写，虽說在引子里仿佛可以看到出发的情景，在个别的几个变奏里可以看到輪船傍岸停泊的情景。整个来說，这首变奏曲要比以上几首富有詩意得多，它散发着一种芬香扑鼻、令人愉快的萊因葡萄酒的香味，你仿佛可以听见綠色的酒杯相碰的声音，仿佛可以看见女待者閃爍的黑眼睛远远的向你投过一瞥；你听这首乐曲时，心情变得很愉快。你的心灵随着音乐飞馳。你无需問是什么原因，也无需問音乐把你带到哪儿去。因此，«萊因河上的旅行»这个名称完全不是多余的。誠然，这

个乐曲里有許多細节，比如說，某些車尔尼式的經过句啦，貝里尼式的軟綿綿的轉調啦，幷不合我的口味。但是总的来說，它的主要特征就是清新明快，各个变奏如作曲者所希望的构成了一个統一的整体。作者的才能也正是表现在这里。在引子里就已感到生气洋溢，幷且一步比一步紧凑，音乐不知不覺地漸趋紧张。主題——史台勒的輝煌灿烂的«E大調进行曲»——用最强的好象是由一个編制完全的管弦乐队演奏那样的力度——这是一个新穎的、而且非常适当的手法。它后面只有三个輕松的变奏。整个乐曲安排得很巧妙。作曲者打破慣例，不用那种故作多情、多愁善感的使人煩悶的柔板乐章，而改用了一个趣味盎然的华彩乐段（占两頁篇幅）。从引子里取来的（第4頁第4小节）作曲者的一个短短的别出心裁的主題，在这个华彩乐曲里就已开始发展了。不过还不很清楚。在回旋曲里这个主題才定形，成了一个清晰的曲調。甚至略带一些幻想的色彩。結尾短促有力，充滿奔放的熱情。

貝涅第克特〔注198〕的变奏曲大致上也可和哈斯林格的变奏曲归为一类。只不过哈斯林格的乐曲是由心中直接发出，是在有意无意間流露出来的，而貝斯第克斯的乐曲則是通过理解力和作曲技能精心結构地写出的。正由于他想同时滿足群众和艺术家的要求，結果旣得不到群众的喝采也得不到艺术家的賞識。本来么，抱了这种有着“搖摆不定的”面面討好的态度，一定要弄巧成拙，永远也不会写出什么好作品的。然而，除非是存心抹煞就不能不承认，这首乐曲也有許多地方相当优美。第三个变奏簡直出色极了（它前面的两个变奏也写得很好，輝煌而有风趣，頗具匠心），但美中不足的是在結尾部（好象他想在这方面和伟大的海尔茨抗衡似的）

用了一个老一套的回旋曲。殊不知这种甜蜜的音型，懒洋洋的延留音，以及掠过整个鍵盘的降E大調經过句，过去虽曾风行一时，博得听众嘖嘖称賞，如今这种时期已一去不复返了。现在所需要的乃是新鮮的想象力、思想、乐曲的內在联系、富有詩意的完整的音乐形象，这些才是可以垂存久远的，其它的东西只能发一会儿光芒，立刻就消灭了。貝涅第克特先生早該明白这个道理了。但愿他能走上新的道路。

我們来談談亨里希·埃尔卡姆普[注199]的那首别开生面的带有喜剧性的作品吧。这是一首沒有主題的变奏幻想曲。它是一把沒有齿的鑰匙，一則沒有謎底的啞謎，沒有小提琴的帕加尼尼，一个很特殊的东西——也可以說是废墟。沒有一个批評家能为它制定規則，也許除了对它的調性b小調和A大調能提些意见以外，就再也提不出其它的看法了。虽然它某些地方隐約迷糊地有点象帕加尼尼那首疯狂的«鈴鐺回旋曲»。有些地方有点象史波尔的«浮士德»里的«女巫舞曲»，但始終沒有一个乐想清楚地呈现——只是冒出几星小小的火花，旋即被周围的黑暗完全吞沒了。但愿每个人听了这首乐曲之后能够判断，这首变奏曲多么富有浪漫色彩，多么饒有兴味，并且从变奏曲中吸取他所需的东西。我从来沒有象听这首乐曲时那样生动地回忆起我小时候怀着快乐而忐忑不安的心情观看的幻梦剧——剧里描写一个好奇的侍从想偵察自己的騎士主人的恋爱秘密。在鑰匙孔里窺望他的风流韵事。正在看得津津有趣的时候，突然被一双看不见的手狠狠地痛打了一頓。等到他清醒过来，却发现自己又在綠草地上在牧放自己高貴主人的駿馬了。誰会神秘地作曲，才会了解神秘的評論……

如果你小时候看一场恐怖的浪漫派的戏剧，台上全是妖魔鬼怪在走动，当你正在惊悸万分时，突然幕布落下了。你发现自己在一群邻居孩童的当中，四周都是他們熟悉的脸庞，这时你一定感到在他們当中很安稳，很放心。当我談过埃尔卡姆普的作品，轉变話題开始談赫瓦塔尔[注 200]的变奏曲时，我所感到的舒适心情也和这差不多。这首乐曲的一个个变奏向我們叙述了許多快乐的、动人的、美好的事物，作者叙述的时候，不是带着矜持拘謹的神情，而是略带一些庄稼人的談吐，温和而又有点粗魯。但愿这首乐曲的作者，能継續和时代的步調一致不断前进，我相信他不会受到我們时代的坏事物的影响，相反地他一定可以从揣摩别人的好作品中受益不浅。

至于史托尔采先生[注 201]，如果他打算出人头地，蜚声全欧的話，我也可对他作差不多是同样的劝告。但是，我們覺得他最好在狭窄的家庭圈子里活动。在这个范围內，他一定会臻于完美的境地。他这首变奏曲属于美好的古老的往昔，但是在任何时代也一定会受到珍視，因为它的风格很朴素，令人愉快，对初步作曲的人很有裨益。如果教师們想誘掖自己的勤勉好学的学生，我仅向他們郑重推荐这个作品。它的主题一开始，我就想到它是一个旧的我所熟悉的主题。后来，我終于記起它就是里斯在他的《降E大調育年协奏曲》的回旋曲里所采用的那个俄罗斯主题。

如果哪位年青的音乐家能够拿出象Л. 法連的变奏那样的作品，我就要大大地夸奖他一番，因为这首变奏曲表现出大有希望的天資和良好的教养。我刚好得到这位作曲家(說得更正确些这位女作曲家)的消息。他是巴黎一家著名琴行的老板的妻子。这篇鼓

励性的評論她恐怕未必能看到，因此我感到有点悵惘。这是一个篇幅不大但写得很仔細認眞、明白晓畅的作品，也許她还是在教师的指导下写成的，但是布局已很清楚周密，总之一句話，写得很完美，何况它还带有一种輕松活泼的浪漫主义气息。因此可以断定，它一定会受大家喜爱的，大家都知道，能够加以"模仿"对位的主題最适于作变奏。作者就利用了这个特点，尽量把主題加以各种各样精致的卡农式的配合。她甚至还作了一个有主題倒轉模仿、减时模仿、增时模仿的賦格曲——作得很輕巧自然，不着痕迹，而且优美动听。只是結尾显得有些美中不足，我很希望它作得柔和一些。

第　三　回　合

奥斯包恩(G. A. Osborne)，多尼采蒂主題变奏曲，作品第 16 号。

諾瓦科夫斯基(I. Nowakowski)，自作主題輝煌变奏曲，作品第 12 号。

卡尔克勃連納(F. Kalkbrenner)，貝里尼主題变奏曲，作品第131号。

松克(C. Schunke)，加列維主題大型壮丽变奏曲，作品第 32 号。

梅叶尔(C. Mayer)，俄罗斯主題大型壮丽变奏曲，作品第 32 号。

梅叶尔(C. Mayer)，奥柏主題变奏曲，作品第 31 号。

德勒(T. Döhler)，多尼采蒂主題幻想曲及壮丽变奏曲，作品第 17 号。

松克(L. Schunke)，弗・舒柏特主题(降A大调)音乐会变奏曲，作品第14号。

肖邦，海罗尔德与加列維的《卢多維卡》主题（降B大调）变奏曲，作品第12号。

这里所列举的大部份乐曲都可以用本期的卷首题詞❶作为最好的評語。它們都是为了在沙龙或是音乐厅中演出的。除了最后一首——肖邦的变奏曲以外，都和富有詩情美意的艺术相去甚远。在变奏曲这个体裁方面，肖邦也一定荣膺冠軍地位。正好象一个伟大的演員，甚至在舞台上扮演起傴角色也会受到观众的狂热欢迎。同样，肖邦在任何情况下，也决不会违背自己的高尙精神。肖邦在他所接触的任何乐曲上，都留下了自己的印痕。不管这样东西如何倔强，不听使喚，他也会用自己高明的手腕使它就范。不用說，这首变奏曲当然是根据别人主題作的，到底是不能和他自己的作品相比較的。

至于談到已故的路德維希・松克的音乐会变奏曲，应当把它列为近来最出色的鋼琴曲。如果他在世亲自弹奏这首乐曲，一定会到处得到巨大的成功。从这首乐曲里处处都可以看出一位深刻地、沉思默想的鋼琴演奏能手。每一頁上都可遇到新穎的鋼琴效果、复杂的技术、精巧細致的配合。当然，就思想的深邃来說，这首变奏曲逊于作者的其它作品，而且我总是覺得替象弗兰兹・舒柏

---

❶ 大礼服，絲袜子，精致的綉花袖口，甜言蜜語，拥抱，——只是你如果有那顆心那該多好！［注202］

［海涅詩，B. 左根弗莱俄譯］

特的 «Sehnsuchtswalzer» (渴望圓舞曲) 这样亲切柔和的主題, 加以那样英勇气概的处理, 乃是很不恰当的。但无論如何这首变奏曲就結构来說, 是远在大多数最新的壮丽鋼琴曲之上的。它的終曲写得特別精巧——这是一首风格极絢烂多采的波罗涅兹舞曲。誰如果把第三个变奏弹得象松克本人那样出色, 就必然会获得弹跳进的鋼琴大师的荣誉。卡尔·梅叶尔[注 203]的变奏曲风趣有余而內容和創造才能不足。这首乐曲就其写作目的、情調、性质来說, 和前面几首完全类似, 它的主題就是塔尔堡用来写过一首变奏曲(作品第 17 号)[注 204]的那首俄罗斯歌曲。在本曲中主題經过精巧出色的加工。作为这首乐曲呈献对象的那位皇后一定会仔細的聆听的。我覺得乐曲有些地方和这个有表现力的主題比較显得过于平淡了。我还感到詫异, 梅叶尔素来是有分寸的, 怎么在这首乐曲里就不能簡洁一些, 特别是第五个变奏(柔板)差不多占了四頁篇幅。在音乐会上演出的作品若要获得成功, 每半分鐘都起很大的作用。如果多了一分鐘, 就已經有人开始咳嗽——于是前功尽弃, 听众的热情冷却了! 与其写得过长, 倒不如过分簡短来得好些。这首乐曲的引子是用最純粹的降 D 大調, 而整个乐曲其它部分都是用 F 大調, 并以 F 大調結束。有些迂腐的学究对这一点感到震駭, 但是这恰恰証明我們可以在开始为結束处用两个不同的調性, 而仍旧得到良好的效果。当然, 这种作法应当認为是例外, 但可以容許, 不能完全禁止。无論如何, 这首乐曲里沒有任何危险的新奇的以及很困难的地方。它从头到尾弹起来都很方便。这首变奏曲在构思时原来是想配上管弦乐队伴奏的, 但后来作者打消了这个主意。我对这一点感到惋惜, 特别是最后一个变奏, 如果加

上配器，一定会显得更优美。根据奥柏著名的《未婚妻》的主題作成的变奏曲当然比第一首略有逊色。就情調而言，它比許多其他沙龙乐曲生动活泼，此外再无其他特点可說了。

也許讀者还記得，对德勒先生[注205]的鋼琴协奏曲所作的尖銳但极为公允中肯的批評吧？当然对待变奏曲可以不象鋼琴协奏曲那样严格。列尔什塔勃在討論这一类的音乐会乐曲时，常常用如下的俏皮說法："的确，莫扎特和貝多芬写过很优秀的音乐会作品，然而……"然而这是一首多尼采蒂主題的輝煌变奏曲。这一句話就把他的全部意思包括无遺了。当然，在作曲家和听众能够如实地估价这一类的作品以前，我們不能强求他們改变自己的看法，但是如果有人对这类作品过于推崇了，我們必須集中火力抨击。甚至于某些音乐杂志也在提醒大家要密切注意象卡尔勃連納、貝尔蒂尼这样的(照他們的措辞)"令人愉快的天才"了。这眞是毫无益处的，其实我們看得清清楚楚，何必这样枯燥无味令人厌煩地加以解释呢。噼里啪拉弹一通！我們非常熟悉这些先生和他們的手指！德勒先生想获得至高无上的成功！有誰会指摘呢。大家都看见他是一个伟大的演奏能手。他的演技是有一些新穎的东西。他的发音永远很优美。在时間的掌握上极为准确，而且对乐曲表情記号非常細心，有节奏感。就拿他的写作手法来說，在使演奏技术困难适应鋼琴特性这一点上，也是很成功的。这一切都值得珍視，但是"貝多芬、莫扎特，的确……(见以上)"。对于这首乐曲第2頁的左手独奏旋律及其后面确实很富丽堂皇的用 *ff* 音演奏的一段以及眞正符合鋼琴性能的伴奏，我必須加以称贊。第三个变奏也非常精妙，其中旋律的严格展开也值得称贊；可是，作曲者老是用那种

装飾音型(引在下面)❶实在使我們生气——它們逐漸地变得非常肤浅，簡直不堪入耳。我們竭力反对印出象这样的东西，我們可以举出几千个比它更好的华彩乐段装飾音型。

卡尔·松克[注206]的壮丽变奏曲是献給巴黎音乐学院的学生的。这个題献对于乐曲的推銷是有利的，因为你看了題献总以为这是一首不論在鍛炼演奏技巧或是美学上都很有教益的作品。至于第一点，倒是确实的，我們可以看出这首变奏曲是出于一个修养湛深、学識渊博的鋼琴家-音乐教育家的手笔。演奏起来很合适，而且大有裨益。乐譜上演奏强弱层次的記号也注得仔細認眞。可是談到



这首乐曲的其他方面就不行了。它写得过于华丽，带有一种时新、毫无意味的趣味——矫揉做作，一味想打动听众，徒然显得异常空洞、肤浅而輕浮！考虑到它們在教学方面的优点，以上这些缺点实在令人惋惜，何况作者在这首乐曲里一反过去那种一味迎合时尙的无聊作风，在这首乐曲作了新的尝試。我們都切盼他能成功，不幸却失敗了，那就更令人惋惜了。所以但愿那些有清醒头脑和心灵、而希望作一些有益而且有趣的鍛炼手指的練习的人，都来学习和弹奏这首变奏曲吧。演奏能手常常指摘貝多芬，說他作曲时完全不顧到鋼琴演奏的技术可能性(然而他們自己却常常弹奏他的乐曲)。确实我們有时也要带着感激的心情弹弹那些演奏能手

❶ 原书第337頁乐譜。

們写的經过句，虽說它們缺乏貝多芬作品里那种丰富的精神蘊藏。但由于它們比較符合鋼琴的性能，通过弹奏它們就可以更好地掌握貝多芬的作品。

至于在新作品当中常常遇到的 facilité（簡易版），还要順便說几句。且不必說眞正的音乐思想是不容改写的了，而在其目的正是为了克服困难作品里，这样地把原作簡易化就更是絕对不能容許了。此外我們还要补充一句，就是即使成績較差的学生，如果他們还有一点点自尊心，也决不会学习那种簡易化的版本的。恰恰相反，他們一定会加倍热心地去学那困难的原譜。那末把原譜簡易化究竟是为了什么目的呢？我們看见松克先生在第 19 頁上把加列維原作中輝煌的上行旋律改为枯燥无味的下行三連音，象这样的竄改原作，我覺得是一种毫无理由的。这样徒然降低了原作的价値。够了，但愿大家从我的这段話里得出自己的結論吧。

卡尔克勃連納的变奏曲当然是不会引起大家广泛討論的。它們輕松、令人愉快，但实質上却是非常貧乏的。

对于諾瓦科夫斯基[注 207]和奥斯包尔恩[注 208]两位先生的作品，可以三言两語就交代过去。前者是个有作曲才能的波兰人，后者是个沒有作曲才能的瑞典人。他們两位都熟悉自己的乐器。应当承認这位波兰作家作的主題是优美的，而奥斯波尔恩由（多尼采蒂）的《安娜·包列因》中采取的主題却毫无价値。如果諾瓦科夫斯基先生比奥斯包尔恩先生更勤奋地鉆研，一定会有很大的成就。

世界上有两桩很困难的事情。第一桩是贏得荣誉，第二桩是保持荣誉。但是从貝多芬到斯特劳斯为止的各位音乐大师都应当

頌扬，因为他們每一位都在自己的那个范围里有卓越的貢献！

1839年新年祝詞[注209]

我們面前放着九卷《新音乐报》，它們不啻是一幅我們同人努力的真实图画。年青的报紙也象年青的国家一样，要經历許多危机。为了自己的生存打下牢固的基础，要战胜敌人，获得朋友，使自己在內部和外部都处于稳固的状态。最初团結在本报周围的那些人，大部分都是年青的音乐家。他們每个人都有同样的发言权，以平等的原則参与报紙的經营管理。請看我們刊物的第一卷吧。它里面洋溢着欢欣鼓舞、朝气蓬勃的生活气息，直到今天还能引起大家的同情。当然也有些缺点，但这是任何年青的事业所不能避免的。每个人都尽了自己的一分力量。那时討論的題材好象是无穷无尽的。大家都意識到自己担任的任务是崇高的。即使有誰不愿和大家步調一致，其余的人也会带动他前进。我們供奉新的神明，誓把外国的偶象推翻，为此我們日以継夜地工作。每个人的理想和至高无上的目的，乃是把艺术家象兄弟般地广泛地团結起来，一致頌扬充滿热情的德国艺术。一般地說，本报是在幸运的时刻在順利的环境中誕生的；首先，当时象龟步一样緩慢的音乐批評已經使大家生厌了，而在艺术界的地平綫上已真的显示了新的现象；其次我們的报紙是在德国怀抱中，在久已聞名的音乐中心創办的，而且由于机緣巧合、又有好多志同道合的年青人集合在本报的周圍，——这一切使我們的刊物很快就大为风行。但是，好景不常，命运往往会使看来紧密地团結在一起，永不分开的人們烟消云散，天各一方，并且除了生离以外甚至还有死别。我們失去了路德維

希·松克这位最高貴的、最富有灵感的同道。其他变故，紛至沓来，使我們当初締結的牢固的友誼集团日益削弱。于是这座美好的大厦动摇了。这时，主編报紙的任务就由一位同仁独力承担下来。必須承認，这是违背他自己的生活計划的。他原先的打算，首先是要发揮自己的創作能力〔注210〕，在作曲方面大展宏图，但当时的情况迫使他非这样做不可，因为报紙已岌岌可危，有停办的危险了。

从那时起本报共出了八卷。我們希望在这八卷当中可以看出一个明确的傾向。虽然在舞台前景上有各种不同的观点进行激烈的斗爭，但我們的最終目的，始終是通过两条途径——一、向大家指点过去伟大的艺术范例，二、对新生力量密切关怀注意，来提高德国艺术，并从而提高德国人的思想。必須承認这到现在还是我們奋斗的目标。可以看到这个中心思想象一根紅綫似貫穿在大卫同盟盟友的整个历史中（虽然这个协会只不过是幻想的产物，要辨認出它的盟友主要不是凭外表特征，而是凭內心思想的切近）非但过去和现在，他們在将来还是要尽一切努力，用自己的一切言論和行动来阻止平庸的事物蔓衍。如果說过去在这件事上我們往往操之过急，失之偏頗，那末，今后我們将怀着（真正有才华、有艺术价值的事物所表现的那种）奋发的热情，切中时弊，予以痛击。我們撰文不是为了发財致富，我們的目的是給每位真正的艺术家以应有的評价。不管怎样，近几年来本报愈来愈广的銷路足以証明，本报一貫是严厉地申斥外国的废物，关怀奖掖为高尚思想所鼓舞的青年艺术家，并狂热地称頌过去的一切真正优秀作品，从而表现了許多人的思想，为自己贏得了愈来愈多的讀者。今天，我們和过去

一样，忠实于这些原则，以凱旋者的姿态趾高气昂地进入了本报創刊以来的第十卷（第六年）虽說还不是第十个年头。根据一般报紙寿命都很短的情况来看，本报能創办六年之久，已可作为报界的銀婚大典来庆祝了。我們欣慰地共同經受已克服了一系列困难，并且精神百倍地展望将来，迈步前进。这里我带着几分惆怅的心情补充一句，就是在今年元旦佳节，我第一次不得不从遙远的地方，从壮丽的奥地利首都向大家致賀。亲切殷勤的首都人士也許还要挽留我們住一个时期[注211]。《新音乐报》目前由关切的友人代办，它所遵循的道路还是和过去一样沒有改变。在这里(在維也納)处于伟大的前人的遺产当中，置身于最伟大的德国音乐家的亡灵庇护之下，我的脑海里起了一个念头。我觉得說出来，是不无有些益处的。要促使和前一个时代同样繁荣昌盛的新音乐时代早日到来，光靠紙上談兵是不行的。何况现在情况是全新的，要求也和过去大不相同。但是，我們認为还是可以不时地提醒艺术家，使他們注意到前一个时代的音乐大师。如果說，我們的力量还比較单薄，不足以和他們抗衡，那末，至少我們的努力，我們的抱負并不亚于他們。就此打住，謹祝賀所有的讀者新年万事順遂！

《魔鬼式的浪漫主义者》[注212]

这些魔鬼式的浪漫主义者到底在哪儿呢？布果斯劳的一位可敬的老乐队指揮莫捷維烏斯最近突然宣称和他們有不共戴天之仇；而《大众音乐报》也老是对他們大发雷霆。但是他們到底在哪儿呢？也許是指門德尔松、肖邦、卞涅特、希勒、亨塞尔特、塔烏貝尔特吧？不，我們的老先生对这些名字有什么可以反对的呢？至

于說他們是影射万加尔、普列叶尔或是海尔英与休恩田[注213]那更不会了。看来这些老先生对他們还很器重。旣然所謂魔鬼式的浪漫主义者旣不是指前者，又不是指后者，那末就应当淸淸楚楚說出来。最后，有人甚至叹息"目前这个音乐过渡时期充滿了痛苦和磨难"，那末我要奉告这些先生，还有許多不抹煞事实和眼光远大的人，他們抱的是另一种看法。是时候了，别再把一切都混淆起来，别再蔑視德国青年作曲家的努力成果，把他們与新德国-法国派貝辽兹、李斯特等人[注214]作品里該受譴責的东西混为一談了。如果我們青年作曲家的作品还不合你們的口味，那末，最可敬的先生們，請把你們自己的作品拿出来吧，——作品，作品！

亨利·海格·皮尔松根据罗柏特·彪尔恩斯的歌詞作的六首、附鋼琴伴奏的單声部歌曲，作品第7号[注215]

这本歌曲集有一种独特的风格。我們并不是說它有音乐大师的个人独特风味，而是說它代表自己民族的有趣特点。这本曲集里差不多每一首歌曲都有过于臃肿累赘的毛病——这是年青的作曲家們的通病——这一部份是由于他們的技术还不熟練，沒有充分把握。一部分是由于求成心切过分努力使作品精美，反而弄巧成拙。我們希望随着年龄的增长，作者通过鉆研技巧和自我認識，会逐漸消除掉这两个缺点。簡括地說，我們覺得彪尔恩斯的这些单純質朴的歌詞所配的音乐过于华丽；对于这样单純的字句所配的音符过多。我們这样說决不是想貶低这些歌曲的价値。不，这位年青的艺术家勤奋的努力是値得我們贊許的，正是他作个别歌曲时那

种热誠、認真和摯爱的态度，使我們为之吸引了，但是他正由于他努力过分了，反而违背了美学，虽說他的用意是可嘉的。

彪尔恩斯的全部詩篇，至少是其中的絕大多数，都絕对不能采用象我們在这本曲集里看到的那种較大的曲式。它們充滿了真正富于詩意的情调，而又永远表现得那么单純质朴、紧凑而簡洁；此所以彪尔恩斯受到音乐家那么喜爱，他的詞句配起歌曲来又那么非常自然（特别是配上了象真正的民歌那种形式的歌曲）。但是作者不滿意于这种簡单的曲式。他为歌詞所配的大都是大型的精心結构的乐曲，这虽然充分显示出了他是一个先进的音乐家，无奈和詩詞的天真烂漫的风味相抵触。皮尔松的音乐往往还甚至带一种戏剧性的味道。这时他就完全和原作者背道而馳离开目的地最远了。不过我們虽然認为他对詩詞的解释不完全是正确的，特别是第一、第三、第五首歌曲过于不自然、过于累贅，但是我們也得承認这些歌曲里也有一定的独特风格。首先是我們惯于在許多本国的作曲家乐曲里遇到的那种特色、崇高的勇敢精神。我們不可能用字句来証明这些优美特色，但愿每个人去听听这些歌曲，亲身体会它的风味吧。任何力量和刚毅精神的表现，即使象在这本曲集里那样还表现得不完全，在现代音乐里我們都必須加以欢迎。要知道我們这个时代的音乐家，特别是那些最受欢迎、声名远扬的音乐大师，所写的乐曲的风格恰恰与此相反。他們好象忘記了貝多芬不久以前还在世上了。貝多芬說过这样的話"音乐必須在男子的心灵中打出火花来，纏綿动人只适合于妇女。"但是他們对这句話想得极少，他們努力表现的恰恰是那种最沒有骨气的纏綿的柔情。为了懲罰他們，应当給他們换上妇女的服装。

总之，眼泪和叹息，絲毫也不能打动我們这位英国作曲家的心。他的旋律里蘊藏的力量，要比我們在一般德国歌曲旋律里遇到的多得多；这使我們提高了对它的評价。我們認为其中最优秀的歌曲有《琼·安德森》和《兵士之歌》两首；前一首尽管有一种与原作不同的特色，却把詩歌字里行間充溢着的那种忧郁的情感完全表达出来了。《兵士之歌》里可以听出馬尔勃路克歌曲的回声，充满了别有风味的美妙的浪漫主义色彩。听了这首歌曲我們恍惚神游于苏格兰的崇山峻岭之中。这首歌曲原詞是英文的，乐譜中却是英德文对照。

台奥多尔·基尔赫納的十首附鋼琴伴奏的歌曲，作品第1号[注216]

在德国歌曲的新园地中，我們这位还很年青的作曲家这几朵初放的創作之花，也許是最艳丽的奇葩了。虽然这些歌曲还不完全是他自己的东西，然而我們毕竟可以感到他內心的丰富蘊藏，使我們期望他的創作生命中将有一个很长久的春天和碩果累累的夏天。❶

由于近来我們的詩歌大有起色，継弗兰茨·舒柏特的时代之后，另一个繁荣昌盛的歌曲創作时代又来了。其特点是利用鋼琴这个伴奏乐器的最新成就。这位作曲家把自己的曲集題称为《附鋼琴伴奏的歌曲集》，并不是偶然的。当然，单靠人声是不行的，人声不能把歌詞的情感全部表达出来。除了要表现总的情調以外，

❶ 台奥多尔·基尔赫納的两本刚問世的才华横溢的鋼琴曲集，証实了我的預言(1852年)。

还得把詩詞里更細微的笔触綫条纖介毕露地显示出来。——这都是对的，但有一个条件，就是鋼琴伴奏切不可喧宾夺主，使人声受到影响。当然，我們这位青年作曲家也一定注意到这一点了。可是他的歌曲大都带有独立的鋼琴曲的味道，鋼琴部分好象不需要人声的帮助，就足以产生极其完美的印象了。他的歌曲往往好象是用鋼琴来表达詩詞的內容。就某种意义来說，乃是一些受詩詞启发而作的无詞歌，因此它們就常常給人这样的感覚——人声的曲調，只是把詩詞悄悄地念出来而已，而最大的表现力却在于伴奏。誰也不能說，作者缺乏写旋律的能力，但是他的旋律还过于依靠和声，他的声部处理还带有过分濃厚的器乐性質。不过，旣然作者有这样的才华，有这样詩意洋溢的作曲天賦。我們決不用担心他会停滯不前。在眞正有才华的人們的最初尝試里，就已經可以看出他們有不断上进的能力了。有了这样的能力，受到再严厉的批評也不用害怕。看来我們这位歌曲作者也具有这种能力（它和謙逊一样乃是眞正具有天賦的特征），但愿他永远保持它吧！

这些歌曲的主要特色乃是富于幻想，热情充沛，所选的歌詞都是本国詩人的創作（海涅，E．貝克，I．莫增）。我們的詩人常常表现（而且表现得那末美妙的情感）甜蜜而令人不安的春天的梦想；越过山谷飞向远方的热情向往——也是这位年青音乐家所喜爱的題材；因此他为这类性質的詩詞作曲也最得心应手。这些歌曲必須由技巧精湛的鋼琴家和歌唱家演出才行。特别是前者，因为它們主要是由鋼琴来表现的。演奏这些歌曲只凭洗炼的技术还不够，还需要精致的处理，需要有明暗度。我們認为其中最出色的乃是为海涅的詩配的那几首。它們都是怀着摯爱的心情，以充沛的灵感

写成的，特别是第四、第六两首《春之歌》。其他各首，例如第九首里，有些过于疏远的轉調令人討厌。也許作曲者的情感过于冲动了，以致不能控制曲式，而影响了曲式的清晰和优美。时間会証明，我們講以上一番話，是抱了极大的誠意，对作者的盼望甚为殷切。希望作曲者很快就会获得成功。现在就已經可以預言，这位有才华的音乐家将来一定声名木噪，有远大的前途。

罗柏特·弗兰茨[注217]

十二首附鋼琴伴奏的女高音或男高音

歌曲，作品第1号，共兩册

关于罗·弗兰茨的歌曲有許多話可說。这些歌曲幷不是什么孤立的现象，而是和近十年来我們艺术的总的发展过程密切相关的。大家都知道，在1830-1834年这段时期內，发生了反对当时占統治地位的庸俗趣味的斗爭。这个斗爭实质上幷不复杂；——就是反对当时(除了威柏、辽維等少数例外)弥漫在差不多所有音乐創作部門里，特别是鋼琴創作方面的那种內容空洞、言之无物的作风。在进攻力量中起主导作用的也就是鋼琴創作．純粹由經过句构成的鋼琴曲被唾弃了，代之而起的是思想丰富、主要表现出貝多芬和巴赫这两位大师影响的作品。年青的力量成长起来了。新的生命除了鋼琴曲以外还滲入到音乐創作的其他部門里去。在歌曲这方面，过去弗兰茨·舒柏特已作了很大貢献，但他的歌曲主要是貝多芬风格的，而德国北部音乐流派的后起之秀，其創作中却可感覺到巴赫的精神。德国新詩歌的繁荣昌盛更推动了歌曲創作加速发展。现在音乐家对柳开尔特、爱申多尔夫(虽然他們以前就获得

成功)更为亲近了,而配曲最多的是烏兰德和海涅的歌詞。于是产生了一种更艺术化、內容更深刻的歌曲,这种歌曲在前一个时代是根本談不到的。因为它只是新詩歌的精神在音乐里的反映。

罗柏特·弗兰茨的歌曲也完全具有这种新穎的比过去更卓越的风格。过去对歌詞不加选择,对不論哪个拙劣的詩篇,也会象对柳开尔特这样优秀詩人的作品同样滿意,拿来配曲,——象这种粗制滥造的作曲方式已开始受到应有的批判了。如果說,一般庸俗的听众还沒有覺察到歌曲方面的进步,那末,至少一些明眼人久已看出歌曲是大有起色了。

的确,自从貝多芬以来,歌曲可說是唯一大有进步的一門音乐創作了。比如,就拿我們所討論的这本歌曲集来說吧,作曲者对歌詞的处理是何等仔細,差不多是逐字逐句、絲絲入扣地力求把詩歌的原意表达出来;再回顧过去那种粗枝大叶漫不經心的作曲方式——歌詞与乐曲各不相关;試看现在歌曲的和声配得多么精致,再看过去那些老一套的平凡陈腐的伴奏音型。把这一切加以比較很有兴趣,只有眼光窄小的人才看不见这些区別。

以上所述已足以确定罗柏特·弗兰茨歌曲的特点了。他感到創作悅耳的音乐还不够,他想表达出詩詞的全部深刻涵义。他最拿手的乃是表现安謐的幻想。但是他也能表达可爱的天真烂漫的情感;本曲集的第一首歌曲就是这样的,«Tanzlied im Mai»(«五月的舞蹈歌»)也是的;有时他的歌曲中还燃燒着刚毅勇敢的热情,例如根据彭尔恩斯的歌詞作的几首歌曲。这两本歌曲集在我們脑海里引起了許多不同的形象和情感。这里到处都可感到一种忧郁的情調。这些歌曲需要由歌唱家、富于詩意的人来演唱,最好在独

居斗室时唱給自己听，也許在晚間唱更适宜。

誠然，有些細节使我听了很不受用，例如第七、第十二首歌曲的开端，最后一首歌曲里屡次重复的 e 音；还有个别歌曲，例如第七首歌曲，干脆可以整个儿从歌曲集里删掉——我覚得它的旋律与和声过于矫揉做作了。除此以外，一切都很有趣，內容丰富，往往簡直美妙极了。根据梯克歌詞作的那首搖籃歌，我希望它結尾的音乐比較丰富些，那就更好了。但是现在这个样子也就够好了，可以列入最成功的作品之列。精致音乐的例子实在太多了，不胜枚举，凡是能深刻体味音乐的人都可以自己从乐譜上看出来。

綜上所述，这本歌曲集和其他歌曲集比較起来，已够出色了。但是对一个初显身手就有这样成績的人，如果大家对他提出更高的要求，那也在情理之中，不必惊奇。在一个小型的音乐体裁里获得成功，往往会引起固步自封的现象，造成一种定型的风格。但愿这位年青的作曲家能避免这个危险，把眼界扩大，也注意到其他各种曲式。但愿他不要老是乞灵于人声的表现手段，而尝試通过其他途径来表现自己思想的丰富內容。毫无疑問，他在任何方面都会得到我們的同情和支持的。　　　　罗柏特·舒曼

戏 剧 筆 記

(1847-1850年) [注 218]

布阿尔傑[注 219]的《巴黎人扎恩》

(1847 年 5 月 4 日) 于德累斯頓上演

这是一部典范的歌剧，二幕二景，演出时間二小时，——一切

都极为成功。《巴黎人家》、《費加罗的婚姻》、《塞維里亚的理发师》乃是世界上鼎足而立、交相映輝的三部最优秀的喜歌剧——只不过它們也反映出三位作者的不同的民族风格。

这三部歌剧在配器方面（现在我最感兴趣的就是配器法）都是技巧精炼的。管乐器声部写得尤其精細，特别是单簧管和法国号，力度掌握得极有分寸，从来沒有压倒人声的地方。大提琴时而在这里、时而在那里用作独立声部，給人极深刻的印象。

法国号用高音区吹奏，而人声声部比它們更高，两者水乳交融，結合得好极了。

馬尔什涅尔[注220]的《僧侣騎士与犹太女人》

(1847年5月8日)

我很欣慰地聆听了这部歌剧。这个作品并非在各方面都是同样完美无疵的。它的配器就不够清楚，但同时它却有很多富于表现力的旋律。作者看来是一位杰出的歌剧人才。在很多地方頗有威柏的风味。

这部歌剧是一顆貴重的宝石，但还欠琢磨。有些地方还沒有磨淨粗糙的外壳。

声乐部分有些地方写得不合要求，往往被管弦乐队压倒。大号用得太多。

合唱曲有几首写得相当高明，原可以产生比較深刻的印象，可是由于唱的人技术太差，唱得糟透了，簡直使人好笑。

总起来說，这是在威柏的歌剧以后的新时代里一部最出色的德国歌剧。

格鲁克的《在奥利达的伊菲革涅亚》

（希腊神話中，伊菲革涅亚是阿伽門农和克吕泰涅斯特拉的女儿，俄瑞斯特斯和厄勒克特拉的姊妹；阿伽門农在奥利达将她杀死，献給阿耳忒弥斯女神，女神将她救活，带到陶里斯去做女神祭司。——中譯者注）。

（1847年5月15日）

史列德-德弗里延特飾克呂泰涅斯特拉；[約翰]瓦格納飾伊菲革涅亚；米特伍尔策飾阿伽門农，蒂哈車克飾阿耳忒弥斯女神。

这部歌剧由理查·瓦格納导演；服装和布景均令人十分滿意。我覺得有些地方瓦格納把音乐作了一些改动。他还添了一个結尾《在特洛亚》。其实这种做法是不能容許的。如果格魯克处理理查·瓦格納的歌剧，一定和瓦格納的做法相反，不是隨意增添，而是删掉某些地方。

这部歌剧还有什么可說的！只要世界存在一天，这样的音乐就会不断地演下去。它将永葆青春，永远也不会过时。格魯克眞是一位伟大的自成一家的艺术家。显然，莫扎特是依賴他才有这样的成就的。斯朋蒂尼常常原封不动地抄袭他的作品。

这部歌剧的結尾也象在阿尔米德一样，給人极深刻的印象。

理查·瓦格納的《唐霍塞尔》

（1847年8月7日）

这部歌剧很难用三言两語說明。毫无疑問，它里面是有些地

方焕发着天才的光彩。如果作者写作旋律能够象他在其他方面的才能一样高明，他一定会成为我們时代盖世无双的作曲家。

关于这部歌剧有許多話要說，它是值得仔細研究的。以后我还要談起它。[注 221]

多尼采蒂的《寵姬》

(1847 年 8 月 30 日)

这部歌剧我只听了两幕。音乐只配作为木偶戏的配乐！

卡・瑪・封・威柏的《欧律安特》

(1847 年 9 月 23 日)

听这部歌剧时，我們沉入了幻想。我們已經好久沒有这样出神地幻想了。知道这部歌剧音乐的人还很少，它还沒有为大家賞識。这是威柏的呕心瀝血的杰作，而且可說是他心灵中最高貴的一部分；毫无疑問，威柏創作这部歌剧一定損折了几年寿命，但依靠这部歌剧他也足以名垂不朽了。

它从头到尾是一串光采煥发的珍珠項圈。整个歌剧写得才华橫溢，精妙絕倫。

个別人物的个性描写得出色极了，特别是埃格兰蒂那和欧律安特。而且乐器配得多美妙啊！剧中人物好象从心灵深处向我們傾吐积愫。

我們看了这部歌剧，充滿了美妙的印象，对它談論了好久，还談不完。我覺得歌剧中最出色的地方是第二幕内利济阿尔特和埃格兰蒂那的二重唱。第三幕里群众欢迎他們俩的进行曲也很精妙，

但大体上說，为威柏贏得桂冠的并非这部歌剧的細节，而是它的整体。

罗西尼的《塞維里亚的理发师》

（1847年11月）

剧中由維阿尔多-加尔西亚飾罗济娜。这部歌剧的音乐令人愉快，很巧妙，可說是罗西尼最优秀的杰作。維阿尔多接連不断地为歌剧的曲調作变奏——几乎沒有一支旋律未經她改动。她对“演唱能手的自由”的意义曲解得多么厉害啊！不过总的說来，这还算是她演得最好的一个角色。

奥柏的《波尔蒂契的哑女》

（1848年2月22日）

这是一位音乐界宠儿的歌剧。音乐过于粗糙了，毫无灵感，而且配器糟糕得可怕。总算有些地方較为生动。

威柏的《奥柏龙》

（1848年3月18日）

这部歌剧的题材过于抒情了。音乐沒有威柏的其他几部歌剧那样清新。演出也比較草率。

斯朋蒂尼的《斐第南德·科尔台茨》

（1848年7月27日）

我第一次听这部歌剧，頗为贊賞。

貝多芬的《費德里奥》

（1848年8月11日）

由理查·瓦格納导演，演得很糟，速度不对，令人莫明其妙。

契瑪罗查的《秘密婚姻》

（1849年6月19日）

这部歌剧的写作技术（結构和配器）非常精炼。但是缺乏情趣，归根到底簡直是枯燥无味，而且內容极其空洞。

凱路比尼的《运水工人》

（1849年6月8日）

隔了許多年，能够再听到这部写得才华横溢、技巧精湛的歌剧，实在是一件非常欣慰的事情。达尔-阿斯台演运水工人，演得非常出色。

扎克·梅叶貝尔的《先知》

（1850年2月2日）〔注222〕

*

音乐家生活守則〔注223〕

发展听覚是最重要的事情。要早点学会辨别調性和个别的音。鉔、玻璃窗、布谷鳥——这些你都要留神細听，辨别它們发出什么样的声音。

的确，勤做音阶練习以及其他各种鍛炼手指的練习是必需的。但是有許多人以为只要做了这些練习，就万事大吉了。他們到了老年，还是每天拨出好几个鐘点专門做这种机械的練习。这簡直有点象每天練习讀字母表，力求讀得愈来愈快。請把时間用到更有益的事情上吧。

有人发明了所謂"啞鍵盘"；請試試看吧，你只要稍微弹一下这种啞鍵盘，就会相信它毫无用处了。

啞子是不可能学会說話的。

演奏的节奏要非常准确！某些演奏能手的演奏方式就好象一个酩酊大醉的人，走起路来东倒西歪。千万不要学他們的榜样。

要及早学会和声的基本法則。

不要害怕乐理、数字低音、对位法等名詞。如果你殷勤地欢迎它們，它們也会殷勤地欢迎你。

千万别胡乱地演奏乐器！演奏任何作品，要永远带着新鮮的感覚把它奏完，切不可演奏了一半就丢开。

迟延与急于求成——同样是很大的缺点。

应当努力把簡易的乐曲弹得正确，弹得完美无疵；这要比把困

难的乐曲草草了事地弹一遍好得多。

永远要在音調純正的乐器上演奏。

不仅是你的手指要掌握乐曲，而且要能不借助于乐器把它哼出来。要发展自己的想象力，不仅能記住乐曲的旋律，而且要記住它的和声。

要努力（即使你的嗓音很差）不靠乐器的帮助随看随唱；这样就可把你的听覚鍛炼得愈来愈灵敏。如果你有一副很好的嗓門，切勿迟延，赶快加以鍛炼，应当把它看做天賜与你的最好的礼物。

你必須把自己的音乐修养发展到这样的程度：看了乐譜，就能了解音乐。

当你演奏的时候，别管你的听众是誰。

当你演奏的时候，要永远覚得有一位大师在諦听。

如果有人要求你随看随奏一首陌生的乐曲，你要首先把全曲很快地浏览一遍。

如果你搞完了日常音乐工作，感到精疲力竭，千万别硬挺下去。最好休息一会儿，这要比沒精打采、不乐意地勉强搞下去好得

多。

当你年龄較大时，别弹奏任何时髦的肤浅的乐曲。因为时間很宝貴，光是把世界上所有的优秀作品熟悉一下，就够你忙的——即使把你的生命延长一百倍，也还是不够。

随便哪个孩童，单吃甜食、点心和糖果决不会长成一个健康的人。精神食粮也和物质食粮一样，必須单純而富有营养。伟大的音乐大师对这一点是非常关心的，为我們准备了充分的富有营养的精神食粮。請你們好好地享用吧。

一切毫无价值的經过句都只有暂时的意义；技术只有为高尙的目的服务，才有价值。

千万不可帮助推广坏乐曲；恰恰相反，必須竭力阻止它們流行。

非但不可演奏坏乐曲，而且除非万不得已，連听也别去听。

永远别醉心于卖弄技巧，醉心于所謂壮丽的效果，应当专心致志产生作曲者希望产生的印象；此外均非所需。凡是超过这一点的，都是歪曲。

任意改动优秀作曲家的作品，遺漏掉某些地方，或者更坏的，

ДОМАШНІЯ И ЖИЗНЕННЫЯ ПРАВИЛА

ДЛЯ МУЗЫКАНТОВЪ.

Сочин. Роберта Шумана.

(*Посвящается М. А. Балакиреву*).

Предлагаемая здѣсь статья есть переводъ весьма знаменитыхъ «*Musikalische Haus-und Lebensregeln*», помѣщенныхъ Шуманомъ въ концѣ его *Album für die Jugend* и перепечатанныхъ потомъ въ четвертомъ томѣ собранія его сочиненій (*Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann. Leipzig 1854. 4 vol. 8°*).

Критическія и эстетическія сочиненія Шумана о музыкѣ столько же геніальны и выходятъ изъ *ряда общей массы* сочиненій подобнаго рода, какъ и его музыкальныя сочиненія. *И* тѣ и другія дышатъ новымъ духомъ нашего времени, и *между* тѣмъ, какъ послѣднія изъ нихъ затрогиваютъ тѣ наши душевныя струны, изъ которыхъ большая часть были *вовсе даже неизвѣстны* сочинителямъ прежняго времени, первыя обращаются къ тѣмъ глубокимъ и свѣтлымъ вопросамъ искусства, которыя нѣкѣмъ еще не были тронуты между музыкальными писателями. Шуманъ лучше всего на самомъ себѣ доказалъ истину однажды сказанныхъ имъ въ печати словъ, что лишь художники или истинно художественная натуры могутъ и должны писать объ искусствѣ.

Хотя, судя *по первому взгляду*, *домашнія и жизненныя правила* назначены только для юношества и начинающихъ музыкантовъ, но они, какъ всякое скромное въ своей талантливости необыкновенное произведеніе принадлежатъ несравненно-обширнѣйшему кругу. Подобно тому, какъ геніальныя басни Крылова несравненно нужнѣе, понятнѣе и дороже для взрослыхъ, чѣмъ для дѣтей, такъ и *правила Шумана* въ тысячу разъ будутъ болѣе понятны и дороги для каждаго вполнѣ образованнаго музыканта-художника, чѣмъ для начинающихъ и учащихся. Чѣмъ больше въ немъ есть музыкальной образованности и таланта, тѣмъ больше онъ пойметъ и полюбитъ всѣмъ сердцемъ золотыя страницы Шумана, полныя глубины таланта и самаго горячаго сердца.

Разъ узнавъ и полюбивъ это маленькій музыкальный кодексъ, никогда уже больше его не забудешь и не разлюбишь.

Владимиръ Стасовъ.

B.斯塔索夫为舒曼的"守则"俄譯文第一次发表而写的序(載于《音乐、戏剧通报》1857年)

添上一些时新的装飾音,都应当算是不成体統的做法,算是对艺术最大的侮辱。

你在挑选学习用的乐曲时,最好和年紀大的人商量商量;这样可节省許多时間。

要逐步地熟悉杰出的作曲家的全部有重要意义的作品。

对所謂演奏能手輕易获得的成功不要眼热。但愿你认为,一位艺术家的贊許要比一大批群众的賞識更可貴。〔注224〕

一切时髦的东西总会变成不时髦的。如果你一輩子追求时髦,一直追求到老,你就会变成一个受任何人輕視的花花公子。

常常在大庭广众間演奏,害处多,益处少。最好多听別人演奏。千万別演奏你自己也感到內心愧疚的东西。

永远別錯过参加重奏(二重奏、三重奏等)的机会。这可以使你的演奏輕松活泼。此外还要多替歌唱家弹伴奏。

如果大家都想拉第一小提琴,管弦乐队就組織不成了。所以,請尊重每一位在自己的崗位上努力尽职的音乐家吧。

要热爱自己的乐器,但切勿受虛荣心的支配,认为它是最好的、独一无二的乐器。要記住世界上还有其他乐器,而且和你的乐

器同样出色。要記住，除了器乐演奏家以外，还有歌唱家；此外还别忘記，只有管弦乐队和合唱队才是音乐的最高的表現。

当你正在成长的时候要多看总譜，少和那些演奏能手交往。

要勤奋地演奏伟大的音乐大师、特别是約·謝·巴赫的賦格曲。必須把«平均律鋼琴曲集»作为你一日不可缺少的粮食。这样你才靠得住成为一个有根柢的音乐家。

要在同伴中寻找懂得比你多的人。

在鉆研音乐之余，要讀一些詩人的作品。还要常常欣賞大自然的景色！

从歌唱家那里可以学到一些东西，但是别完全信任他們。

世界之大，何地无才。所以要謙虛！你还沒有发現、还沒有想出在你以前大家不知道的东西。即使你发現了吧，也应当把它看做天的賜予，必須和别人分享。

要学习音乐史，并且聆听各个时代的典范作品，充实你在这方面的知識，这样就可把你的虛荣和过于自信的毛病很快地医好。

蒂包的«Über Reinheit der Tonkunst»(論音乐艺术的純洁性)是一本很好的研究音乐的讀物。等你年紀大一些，要經常讀这

本书。〔注225〕

如果你偶然經过一座教堂，听见里面正在弹管风琴，那就請进去听听吧。如果有朝一日，你侥幸能坐在管风琴面前，請試用你的小小手指弹弹看吧，你一定会对管风琴音乐的全能威力惊异万分的。

不要錯过練习弹管风琴的机会；世界上还沒有任何乐器能够象管风琴那样很快地把你在作曲中或是演奏中的疏漏，赤裸裸地暴露出来。

要热心地参加合唱，特别是唱中間声部，这样做可以提高你的音乐修养。

但是，怎样才算有音乐修养呢？如果你胆怯地、目不轉睛地凝視着乐譜，唯恐漏掉什么，費了九牛二虎之力才把乐曲弹完，那你就是沒有音乐修养的；如果当你弹乐曲时，有誰出其不意地突然把乐譜掀过两頁，你就停下来不能継續弹下去，那也表明你是沒有音乐修养的。但是如果你弹一首新乐曲，弹前面就約摸感覚到后面应当怎样接下去，当你弹熟悉的歌曲时，你能記得清清楚楚后面該怎么弹——总之一句話，如果你不光是用手指演奏音乐，而且在你的头脑和心灵里也有音乐，那就表明你有音乐修养了。

但是怎样才会有音乐修养呢？可爱的孩子，音乐和任何艺术一

样，主要的东西是天赐予的。但一个人的才能不論大小，都可以发展和提高。不过你如果象苦行僧一样，离群索居，成天弹机械的練习曲，却决不会达到提高的目的；必須在多方面活跃地和音乐人士交往，和合唱队与管弦乐队打交道尤其重要。

要及早搞明白四类主要人声声部的音域，特别要傾听这四个声部合唱时的声音。要研究它們在哪些音区最充沛有力，在哪些音区最容易表现柔和溫存的音乐。

要留神細听所有的民歌，因为它們是最优美的旋律的宝庫。它們会打开你的眼界，使你注意到各种不同的民族性格。

应当从小就練习看古老的譜号。否則你就不能了解往昔的許多优秀音乐作品了。

要及早注意各种乐器的声音和性質；把它們的独特音色深深地銘刻在听覚記忆里。

永远别錯过聆听好歌剧的机会。

要尊崇过去的遺产，但也要一片至誠地迎接新的萌芽。不要对生疏的名字怀成见。

切勿凭最初的印象来判断乐曲好坏。你起初感到中意的东西

不一定都是最好的。大师的作品需要仔細研究。許多作品，你要在各方面成熟以后才能明了。

你在判断一首乐曲时，应当辨别它究竟是艺术作品，还只是供人茶余飯后消遣解悶的东西；对前一类乐曲要坚决維护，对后一类乐曲也别生气！

“旋律”乃是稍涉音乐門径的人的战斗口号。的确，音乐离开了旋律就不成为音乐了。但是要了解他們的所謂旋律是指什么。他們只承認那种容易領会，有悅耳的逗人喜爱的节奏的旋律。但除此以外，还有許多其他性質的旋律。試翻开巴赫、莫扎特、貝多芬的作品，你处处都可看到无数各式各样的旋律；我們希望你对那种毫无价値的单調旋律（最典型的是意大利新歌剧的旋律）很快就厌倦了。

如果你在鋼琴上找到一个小小的旋律，这固然是件可喜的事，可是你如果不乞灵于乐器而在你的脑海中自然而然地浮现出一个旋律，那你就应当格外高兴——因为这表明你內心的音乐思維已在萌芽了。手指应当做头脑所希望做的事，而不应当与此相反，头脑跟随着手指的动作来思想。

当你开始創作时，要預先打好腹稿，等到胸有成竹，才可以把它用乐器演奏出来。只有当你創作的音乐是从內心产生的，只有当你深刻地感覺到它，它才能对别人发生影响。

如果你天生有一个活跃的想象力，当你独处斗室时你往往会一連几个鐘点呆坐在鋼琴旁，試图把"自我"的情感用和声发抒出来。这时，和声王国愈是模糊不清，你也愈是神秘莫測地感到自己进入了一个神奇的幻境。——这是年青人最幸福的时刻。但是要提防，别过份随着你的想象馳騁，这样你就会在虛幻形象的創造上浪費过多的时間和精力。只有把你心里所想象的东西記成乐譜，你才能掌握形式，把你的思想更明确地体现出来。所以，要在記譜上比在即兴創作上化更多的时間。

更及早了解指揮法。常常观摩优秀的指揮家；你可以暗中模仿他們的动作，随着他們一起指揮。这样可以使你的思路清楚。

要仔細观察生活；还要对其他艺术和科学有所了解。

道德的法則也就是艺术的法則。

勤勉而頑强地鉆研，永远可以使你百尺竿头更进一步。

一磅鉄只值几文錢，可是經过了鍾炼就可制成几千根鈡表发条，价值累万。同样，你也要好好利用天賦与你的"一磅鉄"。

沒有热情，就不可能創作出任何眞正的艺术作品。

从事艺术决不是为了发財致富。但求做一个不断进步的艺术

家，其余自可不求而得。

只有明了形式，才会明了內容。

也許只有天才才会徹底了解天才。

有人說，一个炉火純青的音乐家必須第一遍听管弦乐曲，就能在內心中把它記成总譜。这是我們所能設想的音乐修养的最高境地。

学无止境。

罗柏特·舒曼

〔1850年5月3日〕

注　　釋

[1] 序〔罗柏特·舒曼为《論音乐与音乐家》(論文选集)一书所作的序〕卷一，第23—26頁。

[2] 关于海尔茨参見第147条注解。休恩丹，弗兰兹(1793—1878年)——鋼琴演奏家，也是当时很受欢迎的鋼琴作曲家，曾作过許多趋合时尙的幻想曲、变奏曲等。

[3] 关于洛德維希·松克，参見本书緒論。

[4] 这里所說的就是舒曼本人。1844年《新音乐报》改由奧斯瓦尔德·罗倫茨主編。

[5] 关于大卫同盟参見本书緒論。

[6] "某位培里女士"——指克拉拉·維克。

[7] 《弗罗列斯坦在狂欢节的演辞》，作于1835年，卷一，第104—106頁。

[8] 这里舒曼所指的是他的长篇論文《大卫同盟盟友》，載于1833年12月7、14日、1834年1月12日《慧星报》副刊上。

[9] 奧維德的《哀歌》。奧維德是古罗馬的一位詩人(紀元前43年—紀元17年)。《哀歌》、«Tristie»是他在流放时期所作的一套抒情組詩。这首詩字里行間充溢了痛苦和哀怨的心情。

[10] 阿埃罗拉弗特·治阿諾礁。舒曼所爱讀的让·保尔的小說《泰坦》中人物之一。

[11] 克尼夫本来是鋼琴家尤里烏斯·克諾尔的笔名。参見本书緒論。

[12] 秋尔克，达尼埃尔·戈特罗勃(1750—1813年)音乐理論家，管风琴家兼作曲家。据揚森注:"这里不需要注解，因为根本就沒有什么第19章"(卷一，第105頁)。引証捏造的学术著作——是舒曼慣用的一种諷刺笔法。

[13] 《为丢掉一文錢而憤怒》作于1835年，卷一，第100—101頁。

[14] «Freude Schöner Götterfunken»(欢乐頌)是貝多芬的《第九交响曲》末乐章內合唱主題。

[15] 《貝多芬紀念碑》作于1830年，卷一，第251—256頁。这篇文章是为了响应波恩市貝多芬紀念碑筹建委員会募集資金的号召而作的。为了响应这个号召，舒曼还創作了《弗洛列斯坦与埃塞比烏斯的大奏鳴曲》，打算以所得稿費捐給筹

建委員会（并拟在封面上題辞"为貝多芬紀念碑而捐的一文錢"），但当时未出版。（后用幻想曲〔作品第17号〕名称出版）

[16] 婓里克斯·梅里蒂斯是門德尔松的笔名。

[17] 1750年是巴赫逝世的一年。

[18] "法国扎年之流的嘲笑"。扎年，若尔·加勃里埃尔（1804—1874年）是法国作家兼文学批評家，专爱采用夸张的文学手法，一味追求效果，因此在舒曼口中嘲諷地提到扎年，乃是很自然的。

[19] 帕拉第奥，宓德列阿（1508—1580），文艺复兴时代一位杰出的意大利建筑师和艺术理論家。

托瓦德森·貝尔特（1770—1844年），丹麦雕刻家，作有許多神話故事、塑象和人象。

丹涅开尔，約翰·亨里希（1758—1841年），德国雕刻家，曾作《酒神巴克斯》、《騎豹的阿里阿德里》、席勒紀念碑半身象等作品。

[20] 卡罗·包罗梅烏斯的塑象（高21公尺）于1697年兴建于意大利馬乔列湖（阿尔卑斯山南麓湖名）米亚尔宏山上。

[21] 《貝多芬的几首列奥諾拉序曲》。作于1842年，卷二，第364頁。本文略有删节。

舒曼原文中曾逐一标明貝多芬这几首序曲的写作时間，均誤。他又对《列奥諾拉第二序曲》手稿中缺掉的篇頁作了一些技术性的注解，本书中均从略。

[22] 舒曼的短評《歌剧費德里奥的四首序曲》（作于1840年）是以如下的一段話結束的："这便是这个由四首序曲組成的庞大作品的梗概。正好象在大自然中的現象那样，我們首先看到盘錯的树根。在第二首序曲中，我們則看到根上长起了参天的巨干，向四面八方鋪展着茂密的枝叶；最后我們所見的則是鮮花盛开的輕盈的树岭"。（卷二，第224頁）。

[23] 〔《舒柏特的鋼琴奏鳴曲》〕选自《新鋼琴奏鳴曲》作于1835年。卷一，第176—178頁。

[24] 《普列叶尔-万加尔的睡帽风格》，普列叶尔，伊格納茨（1751—1831）、瓦格納尔，約翰（1739—1813年）两人都是当时頗受欢迎的多产作曲家。舒曼把他們的音乐列入匠气十足，以剽窃模仿为能事的一类，是有充足根据的。"睡帽"是德国小市民阶层的同义語。

[25] "只要我們以上所談論到的那样的人还在世"，是指的門德尔松。这篇論文的上半篇便是論門德尔松的。参見《門德尔松的E大調奏鳴曲，作品第6号》一文。

[26] 〔《舒柏特的降B大調三重奏，作品第99号》〕摘自《鋼琴、小提琴、大提琴三重

奏》一文，作于1836年，卷一，第270頁。

[27] “这恰巧是他的第一百首作品”——这里所說的是舒柏特于1827年写作的《降E大調三重奏》，作品第100号。

[28] 本文所評論的《降B大調三重奏》作于1826年。

[29] 《舒柏特的最后一批作品》作于1838年，卷二，第108—112頁。

[30] 台列曼，乔治·菲里普（1681—1767年）风琴师兼作曲家和巴赫同时的最杰出的音乐家之一。

[31] 繆勒，威廉（1794—1827年）德国詩人。舒柏特根据他的詩篇，作了《美丽的磨坊姑娘》和《冬之旅》两套組歌。

[32] 由出版商安东·第阿貝里在維也納刊印，并献給罗柏特·舒曼。舒曼在1838年5月18日写給这个出版商的信函，为了他“替这个为大家喜爱的艺术家的杰出的近作加上美丽的装璜表示感谢”。（卷二，507頁）。

[33] 参見《舒柏特的C大調交响曲》一文。

[34] 这首二重奏由伊·約阿希姆改編为管弦乐曲。

[35] 本文中所評論的几首奏鳴曲作于1828年9月，当时舒柏特正在医院中养病，同年11月9日就去世了。

[36] Φ·格里尔茨帕尔策(1791—1872年)語。他是一个有名的奥地利民族-民主派的編剧家。

[37] 《舒柏特的四首即兴曲，作品第142号》摘自《論鋼琴曲》一文；作于1838年。卷二，第135—136頁。

[38] 《舒柏特的C大調交响曲》，作于1840年，卷二，第229—234頁。舒曼从1838年9月到1839年4月居住在維也納，他一度曾打算把自己的报紙迁到維也納出版。某日，他登門造訪弗兰茨·舒柏特的兄长斐第南德，在一堆手稿里发現了当时誰也不知道的《C大調交响曲》（《第八交响曲》作于1828年）。1839年12月12日在紡織业同业公会音乐厅中对这首新发現的交响曲作了初次演出，由門德尔松指揮。在这首交响曲初次預演以后，舒曼写信給他的友人貝开尔，說“这是貝多芬以后一首最伟大的音乐作品”。不久，他又在《新音乐报》上撰文(即本文)談論这个令人惊奇的发現。

[39] “……曾以《遺物》为題在本报陆續发表，”这里所指的是1839年10月間在舒曼主編的报紙上发表的舒柏特的一批书簡和詩歌。

[40] “……直接給指揮作品的那个艺术家”——指門德尔松。

[41] “……也許我們不久即可見到該曲的总譜了”——舒柏特的《C大調交响曲》的总譜于1849年刊印。

[42] “…… 开始和維也納人談到，例如 ×××”，根据揚森的意見，舒曼所指的是門德尔松。当时維也納人对門德尔松知道的很少，对他估价不足。

[43] 《作品第2号》卷一，第3—5頁。本文討論肖邦根据莫扎特的歌剧《唐·璜》主題所作的鋼琴与管弦乐队变奏曲，（作品第2号，于1830年出版），于1831年12月7日发表于《大众音乐报》，它是舒曼作为音乐批評家第一篇公开发表的作品，（卷一，第311頁）。年輕的舒曼費了九牛二虎之力，才得以发表了这一篇关于肖邦的大胆論文，因为当时肖邦在德国几乎是沒沒无聞的。保守的《大众音乐报》的主編芬克除舒曼論文以外还刊載了对同一作品表示相反意見的文章。編輯按語中說“两篇文章，一篇是出于一位年青人，一位后起之秀的手笔，另一篇是一位可敬的旧乐派的代表人物”，一位修养深湛，学識淵博的先生撰写的。在第二篇学究气十足的干巴巴的評論里，那位匿名的作者挖苦肖邦的作品第二号，說它只是一个“华而不实的玩意儿”。这場爭論是一个开头，随之而来的是在大卫同盟与支持芬克的报紙的音乐界保守人士之間的一場持久的論战。这場論战在舒曼的《新音乐报》創办以后，最趋剧烈。

[44] «Là ci darem la mano»（《亲爱的，把你的手給我》）——是莫扎特的歌剧《唐·璜》第一幕中唐·璜与采尔琳娜两人的二重唱主題。

[45] 本文中，舒曼采用了他的友人鋼琴家尤里烏斯·克諾尔的名字作为笔名。后者于1831年10月27日在来比錫紡織业工会音乐会上弹奏了肖邦的第二号作品。在德国来說，他是第一个弹奏这首作品的。

[46] 《〔肖邦的几首鋼琴协奏曲〕，第一协奏曲，（e小調），作品第11号；第二协奏曲（f調），作品第21号》。摘自《論鋼琴协奏曲》，作于1836年，卷一，第222—226頁。

[47] 这里所指的是Л·列尔什塔勃論肖邦的馬祖卡舞曲（作品第7号）的一篇文章，刊載于1833年的《伊里斯音乐报》第112頁。（Л·列尔什塔勃是《伊里斯音乐报》編輯。于1834年—1835年間，也为舒曼的《新音乐报》撰稿）。

[48] 这里提及的“一份以迎合大众心理聞名的报紙”是影射芬克的《大众音乐报》（«Allgemeine mus. Zeitung»）。

捷弗里德，伊格納芙（Segfried；1776—1847年），作曲家、音乐理論家和指揮；有段时期曾为舒曼的报紙撰稿；著有《路德維希·V.貝多芬对于数字低音、对位、作曲法的研究》（«Ludwig van Beethovens Studien Generalbass, Kontrapunkt und der Kompositionslehre»）一书（1832年出版）。

[49] 对肖邦所下的“病态的古怪心理”、“放蕩不羈”等評語，正好象认为肖邦“在晚期作品中失掉民族特征”的評語一样，都是舒曼輕率的論断。（关于这一点，参

見本书緒論)。

[50] [《肖邦的三重奏》]摘自短評《鋼琴、小提琴、大提琴三重奏》,作于1836年,卷一,第270頁。

[51] 这里舒曼所説"最困难的"无疑是指卓越技巧方面的技术性困难而言。

[52] 据揚森意見,这里所説的是列尔什培勃(参見第47条注解)。

[53] 《弗列德里希·肖邦的十二首鋼琴練习曲,作品第25号》这是总題为《博物館》的五篇連載評論里的一篇,作于1837年,卷二,第73—74頁。

[54] 肖邦的《練习曲,作品第25号》,作于1831—1836年間。本文中所提到的第一首降A大調練习曲作于1836年,第十二首c小調練习曲,作于1831年。

[55] 《肖邦的即兴曲(降A大調),作品第29号,四首馬祖卡舞曲,作品第30号,諧謔曲(降b小調),作品第31号》,摘自短評《論鋼琴曲》,作于1838年,卷二,第134—135頁。

[56] "大家説,他不会再有进展了"——表示这个意見的人,也有《新音乐报》的撰稿人之一阿·楚卡尔瑪辽在內(他的笔名是Г·維德尔),他分明偏爱肖邦的早期作品,而忽視了肖邦的鋼琴曲风格的新特点。(卷二,第508頁)。

[57] 在这篇論文的初稿里,舒曼引用了肖邦的《升c小調馬祖卡舞曲》(作品第30号)結束段里的平行五度为例,并加以説明:
"我欢迎你們,可爱的平行五度!对一般学生按学校作业方式写的东西,我們可任意删改,对于一个有想象力的青年,我們乐意聆听他們的作品,而对于一个大师,我們則給予其随心所欲的权利,我們听任他們高兴怎样写便怎样写,只要听起来声音优美便行"。揚森发現这一段文字被涂掉了,因为舒曼在晚年对待这一类的自由和声处理,比过去要严格一些了。(卷二,第135,509頁)。

[58] [《肖邦的馬祖卡舞曲、圓舞曲、前奏曲》]。摘自短評《供鋼琴演奏的幻想曲、随想曲等》,作于1839年,卷二,第205—206頁。

[59] 《肖邦的降b小調奏鳴曲,作品第35号》,摘自《新鋼琴奏鳴曲》,作于1841年,卷二,第316—318頁。关于这篇短評中舒曼的錯誤論点,参見本书緒論。

[60] 《肖邦的两首夜曲(g小調与G大調),作品第37号,叙事曲(f小調),作品第38号,圓舞曲(降a小調),作品第42号》,摘自短評《鋼琴小曲》,作于1841年,卷二,第342—343頁。

[61] 肖邦的第二首叙事曲是献給罗柏特·舒曼的。看起来,肖邦这样做,只不过是为了礼尚往来,以酬答舒曼献給他的《克列斯列里昂》(1838年)而已。肖邦从来没有对舒曼表示过兴趣。
揚森在談到这件事时,引用了舒曼传記作者尼克(F. Nieck)的一段話:"伟大

的艺术家对一位杰出的同时代人的作品，竟然抱这样极其漠不关心的态度，实在令人有些遗憾。特别是，如果我們再想一想，舒曼对肖邦是如何忠心耿耿，如何推崇备至，如何爱护他，始終如一地为他辯护，我們就更感到惋惜了”。（卷二，第527頁）。

[62] 〔《肖邦的协奏曲快板，作品第46号，第三叙事曲，作品第47号，两首夜曲，作品第48号，幻想曲，作品第49号》〕摘自《鋼琴音乐》，作于1842年，卷二，第407—408頁。

[63] 《赫克托尔·貝辽兹一位艺术家的生活插曲，大幻想交响曲。作品第4号》。这是舒曼的篇幅最大、最詳尽的一篇音乐批評論文。作于1835年。卷一，第129—154頁。貝辽兹的《幻想交响曲》后来发表时，作品番号是第14号。

[64] 卡里沃达，約翰（1800—1866年）小提琴家，指揮兼作曲家。舒曼常常批評他的作品，但对其中某些作品則表示贊許。舒曼的《間奏曲》作品第4号，献給卡里沃达。

[65] 馬烏勒，洛德維希·威廉（1789—1878年）——小提琴家、指揮兼作曲家；长期卜居彼得堡。

[66] 史涅德，弗里得里赫（1786—1853年），作曲家兼音乐教育家，著有清唱剧、大合唱、交响曲等。

[67] 繆勒，卡尔·霍弗里德（1800—1863年）当时是来比錫紡織工会音乐厅的小提琴师，同时也是“欧台巴（音乐女神）音乐协会”交响音乐会的音乐指导。

[68] 格塞，阿多尔夫（1809—1863年），来自布累斯劳的管风琴家，著有管风琴曲，交响乐和室内乐等作品。

[69] 拉赫勒，弗兰茨（1803—1890年）——慕尼黑著名作曲家，著有八首交响曲、四部歌剧和許多室內乐曲。

[70] 舒曼算錯了整整十年：《幻想交响曲》作于1829年，于1830年在巴黎首次演出。

[71] 舒曼在这里和以下所标的頁数都是根据李斯特的《幻想交响曲》鋼琴改編譜的第一版。

[72] 斐蒂斯，弗兰苏阿·若捷夫（1784—1871年）——著名的音乐学者。舒曼在这里所引用的斐蒂斯的見解摘自他的一篇关于貝辽兹的論文。这篇論文起初在《Revue musical》（《音乐評論报》）上发表，后来又轉載于舒曼的《新音乐报》（1835年），斐蒂斯不贊成貝辽兹的曲調与和声构思，称他的风格是“野蛮的”。但同时也承認《幻想交响曲》的作者在配器法方面有很大才华，承認他的艺术在不断进步。（参見揚森注解中所引用斐蒂斯論貝辽兹的文章片断。卷一，第334頁）。

[73] 当时出版的只有肖邦的《第一协奏曲》(作品第11号, e小調)。

[74] "貝辽兹的《幻想交响曲》的續篇是"抒情的独脚戏"。供独唱、合唱和管弦乐队演奏的《列里奥或回到生活》这个作品于1832年12月在巴黎首次上演。

[75] 关于舒曼对标題性的看法,参見本书緒論。

[76] 《赫克托尔·貝辽兹的秘密法官序曲,作品第3号》,摘自《短評》,作于1836年,卷一,第226—227頁。

[77] 《秘密法官序曲》,是貝辽兹早期作品之一。于1827年—1828年为同名歌剧而写,但歌剧没有完成。

[78] 据揚森說,在这篇評論发表以后,对《秘密法官序曲》起了一場論爭。約·罗貝(批評家兼作曲家)在舒曼的报紙上发表文章,对这个序曲贊賞不置,把它描述为"內容深刻的、富有独創性、眞实的"、"眞正人民性的"作品。批評家阿·楚卡尔馬辽丑詆罗貝为"魔鬼的辯护律师",批評这个序曲是"陈腐平庸"的、"学生气的"。舒曼把楚卡尔馬辽的論文节略后加以刊登,并附以結論性的編者按語。按照舒曼的意見,罗貝既不对,楚卡尔馬辽也不对,前者忽視了这个序曲的显著缺点,后者则对这个作品一笔抹煞。舒曼本人出版了这个序曲也是錯誤的做法,因为他自己也很明白,这个作品远非什么佳作。

[79] 《貝辽兹》作于1838年,卷二,第137—138頁。

[80] 貝辽兹第一次到来比錫是在1843年2月間。他的音乐会在德国没有获得显著成功。来比錫只有很少几个音乐家热烈地欢迎这位德国交响乐作曲家,舒曼也是其中的一个。貝辽兹回忆当时的情况說:"舒曼,沉默寡言的舒曼聆听我的《安魂曲》中的《十字架牺牲》,渾身象触了电一样激动。这是在演唱后的第二天,他向我說的。当时他抓住我的手說道:'十字架牺牲高于一切!'这使在場的他的熟人都感到非常詫异"。但是总的說来,在四十年代,舒曼对貝辽兹的看法有些改变,对他抱一种比較审慎和批判性的态度了。(参見揚森的注解,卷二,第509—511頁)。

[81] 大概这里所指的是著名的小提琴家貝里奥,沙尔(1802—1780年)

[82] [《貝辽兹的威佛利序曲》]摘自短評《管弦乐队用的音乐会序曲》作于1839年,卷二,第128—129頁。

[83] 《威佛利序曲》于1828年首次公演,于1829年刊印,作品号是第1号。

[84] [《斐里克斯·門德尔松的六首鋼琴无詞歌,第二集,作品第30号》]摘自短評《論鋼琴作品》。作于1835年,卷一,第127頁。

[85] 根据M·米哈伊罗夫俄譯。

[86] 《斐·門德尔松的E大調奏鳴曲,作品第6号》,这是总題为《新鋼琴奏鳴曲》的

連載評論文当中的一篇。作于1835年,卷一,第175頁。

[87] 这篇評論文里除了門德尔松的奏鳴曲外。还研究了舒柏特的一些奏鳴曲，本文开头的几句話,系指两者而言。(关于对舒柏特的奏鳴曲的品評，参見本书«舒柏特的鋼琴奏鳴曲»一文)。

[88] «斐・門德尔松-巴托尔第为关于美丽的梅洛济娜的神話而作的序曲»，作于1836年,卷一,第181—183頁。

这首序曲于1835年11月23日在紡織业同业公会音乐厅首次公演，由叶・穆勒指揮。

[89] 这里提到的是門德尔松的«仲夏夜之梦»和«芬加尔洞窟»两首序曲。

[90] «斐・門德尔松-巴尔托第的三首随想曲(a小調、e小調、b小調)，作品第33号»。摘自«短評»,作于1836年,卷一,第237—238頁。

[91] 門德尔松的名字Felix(斐里克斯),在拉丁文中是幸福的意思。

[92] 这里所談的門德尔松的几首随想曲,創作年分如下:

«a小調随想曲»作于1843年,«E大調随想曲»作于1835年。«降b小調随想曲»作于1833年。

[93] 瓦尔特是舒曼爱讀的让・保尔的长篇小説«童年时代»(«Flegeljahre») 里的主人公。

[94] «斐・門德尔松的六首无詞歌,第三集,作品38号»，作于1837年,卷二,第52頁。

[95] «斐里克斯的六首鋼琴前奏曲与賦格曲，作品第35号»是总題为«博物館»的一組連載評論里的一篇。作于1837年,卷二,第70—72頁。

[96] 这些都是各种模仿对位的拉丁名称(增时模仿——二倍、三倍增时模仿等,倒轉卡农)。

[97] 列哈,安东(1770—1836年)——作曲家兼音乐理論家,巴黎音乐学院教授。

[98] [«斐・門德尔松的第二鋼琴协奏曲(d小調)»]摘自短評«鋼琴协奏曲»。作于1839年,卷二,第145—146頁。

[99] [«斐・門德尔松的大提琴与鋼琴奏鳴曲，作品第45号»]摘自«論奏鳴曲»，作于1839年,卷二,第159頁。

[100] 在本文以前的一篇論亨里希・多尔恩的鋼琴联弹奏鳴曲(作品第29号)的評論中,談到这个作曲家的作品里处处透露出“譏諷的冷笑”。

[101] [«斐・門德尔松的d小調三重奏,作品第49号»]摘自短評«鋼琴三重奏»,作于1840年,卷二,第279—280頁。

[102] «門德尔松的管风琴演奏晚会»,作于1840年,卷二,第273—275頁。在这次音

乐会的通知里(于1840年7月29日举行)，舒曼写道："門德尔松-巴托尔第先生将于8月6日晚6时在圣福瑪教堂举行管风琴演奏会，募捐籌建約翰·謝·巴赫的紀念碑，(紀念碑将修建于这位作曲家住宅的附近)，許多人长久以来的宿愿即将实現"。

[103] 采尔特，卡尔·弗里德里希(1758—1832年)——柏林的指揮家兼作曲家，歌德的友人，曾根据歌德的詩詞作了許多歌曲与合唱曲。

[104] 瑪克斯，阿多尔夫·貝尔恩加尔德(1799—1866年)——音乐理論家，柏林教授；一度曾为舒曼的《新音乐报》撰稿。

[105] "在德国，大家又热忱万分地記忆起了巴赫"。这是指的門德尔松1829年在柏林对巴赫的《馬太受难曲》那次聞名的演出。这次演出是巴赫音乐复趋流行的开端。

[106] 这里所說的是圣福瑪教堂的圣詩領唱者，指揮兼作曲家，約翰·亚当·希勒(1728—1804年)

[107] 〔《斐·門德尔松的a小調交响曲，作品第56号》〕摘自論文《管弦乐队用的交响曲》，作于1843年，卷二，第433—435頁。

[108] 《c小調交响曲》作于1824年，《A大調交响曲》即所謂《意大利交响曲》，作于1833年，在門德尔松死后初版問世，作品番号第90号。交响大合唱《Lobgesang》，作于1840年。

[109] 門德尔松于1830年在意大利旅行时开始动手写作《a小調第三交响曲》，直到1842年方才完成。根据門德尔松传記作者的意見，这位作曲家于1829年，也就是說，在他去意大利之行以前，曾到苏格兰游覽。旅途风光的印象对这首交响曲內容大有影响。影响最具体的表現是在交响曲的第二乐章——諧謔曲乐章。其主題切近于一首苏格兰民歌的曲調。

众所周知，《a小調交响曲》又名《苏格兰交响曲》，但舒曼不知为何原因，在他的評論中，始終未提到这一点，而只是把交响曲的內容和作曲家意大利之行的印象联系起来。

[110] 《仲夏夜之梦》这篇論文大概发表于《新音乐报》1844年1月間的最初几期，卷二，第466—467頁。

[111] 1843年12月30日。

[112] 〔《李斯特改編的舒柏特的歌曲》〕摘自短評《論鋼琴曲》，作于1838年，卷二，第137頁。

[113] 这篇短評最初(在报紙上)发表时，这里有一句："对于李斯特这样的音乐家，这是根本談不上的"。但后来舒曼却把这句話删掉了。其原因很可能是因为他

对李斯特最近改编一些歌曲改編曲不很滿意。至少他对自己的歌曲，在 1848 年 6 月 30 日致列伊尼克的书簡里曾写过这样的話："我自己的歌曲不要被加上李斯特式的胡椒和調料"。

[114] [《李斯特的練习曲》] 摘自短評《鋼琴練习曲》，作于 1839 年，卷二，第 195—201 頁。在短評的标題中写着："弗·李斯特的十二首練习曲，作品第 1 号，又十二首大練习曲"舒曼把作品第 1 号的写作日期記錯了。(这个作品实际上約于 1826 年方始初版印行)。

[115] 这里舒曼搞错了：李斯特的祖国，大家都知道是匈牙利。

[116] 李斯特和舒曼都怀着濃厚的兴趣，期待晤面。早在 1834 年李斯特就熟悉了舒曼根据《阿貝格》主題作的变奏曲。自此以后，李斯特一直非常崇拜这位杰出的德国作曲家，始終不遺余力地宣揚他的作品。李斯特在巴黎的《Gazette musicale》(《音乐报》)上发表了長篇論文《罗柏特·舒曼先生的作品》，舒曼在給克拉拉·維克的一封信里提到了这件事："李斯特的論文使我很高兴，这眞是一件万万預料不到的事"。在舒曼这方面，他也很密切注視着李斯特笔下的产物。还在 1835 年，对他鋼琴曲改編艺术發表了意見(参見論貝辽茲的《幻想交响曲》的論文)。

当李斯特 1838 年在維也納巡回演出时，《新音乐报》(6 月 8 日)发表了如下的公开請帖：

問題并不在于，对于弗兰茨·李斯特这位无往而不胜的人来說，他的桂冠上增加或是减少一片桂叶，究竟有何影响，但是，如果一位統帅把自己的胜利限于一隅之地，我們却不得不指責他太謙遜了。李斯特先生离开德国北部并不远。切盼他光临我們这里，我們将张开双臂拥抱他来表示欢迎。我們拥抱他，将和对他的摯爱和頌揚同样地長久，同样地热烈(参見 L·帕曼著《作为艺术家的李斯特及其为人》。1887 年版，卷二，第 60 頁)。

[117] 《弗兰茨·李斯特》，有两篇論文都以此为題，为弗·李斯特 1840 年 3 月在德累斯頓和来比錫巡回演出而作。卷二，第 234—241 頁。

[118] 李斯特在德累斯頓的第一次音乐会于 3 月 15 日(星期一)举行。

[119] 伊·卡斯台里(I. Kastelli)于 1839 年在《新音乐报》上刊載了自己关于李斯特的詩篇。

[120] 史辽德-德弗里延特，維尔格尔米拉 (1804—1860 年)——杰出的歌劇歌唱家，在貝多芬的《費德里奥》中飾列奥諾拉一角。

[121] 关于洛德維茲·松克，參見本书緒論。

[122] 塔尔堡·西希兹蒙德(1812—1871 年)最卓越的鋼琴演奏能手之一，曾与李斯

特竞技，著有鋼琴协奏曲一首，奏鳴曲一首，根据歌剧主题改編的幻想曲若干首，为数众多的鋼琴小曲。

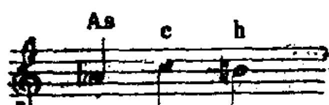
[123] 馬里勃兰，馬利亚（1808—1836年）——杰出的女歌唱家（女低音），著名的男高音加尔西阿之女。波里娜·維阿尔多与馬鲁埃尔·加尔西阿（男低音）之姊妹。

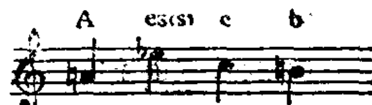
[124] 舒曼曾撰文（3月23日在来比錫的《新音乐报》上发表）詳尽地談述这件可悲的事件，指出某些人对李斯特进行肆意的煽动人心的攻訐，是由于没有获得音乐晚会的免費入場券。舒曼竭力为李斯特洗刷，說明“在李斯特的一生中有許多有力的佐証，足以証明他为人是慷慨大度的”。縱然他在德累斯頓举办的音乐会收入殊丰，但不論“这筆錢为数如何可观，举个例子：还远远不及这位艺术家为籌建貝多芬紀念碑而捐助的款項……不过，当然，这些攻击誹謗也不足以影响李斯特的声誉”。（卷二，第522頁）。

[125] 李斯特在来比錫的第二次音乐会于3月2日举行。

[126] 来比錫的歌剧女演員路伊查·史列格尔（女高音）。

[127] 捷克小鎮阿什（Asch）。当地的音乐鉴賞家馮·弗里肯之女埃尔涅斯济娜，一度曾是舒曼的未婚妻。Asch这几个字母的音调如下：





这两个音調构成了《狂欢节》的音乐主題。

[128] 《弗·李斯特根据帕加尼尼的随想曲改編的华丽鋼琴練习曲》。这是总題为《鋼琴練习曲》的一連載評論当中的一篇。作于1842年，卷二，第356—358頁。

[129] 恩斯特，亨里希（1814—1865年）——著名的小提琴演奏能手。伊·貝瑪的弟子，著有許多小提琴作品。

[130] 《新的道路》是舒曼的最后一篇論文。舒曼和年青的勃拉姆斯結識后，就其观感写了这篇論文。于1853年12月28日发表于《新音乐报》。卷二，第484—485頁。

[131] 馬尔克申，愛德华（1806—1887年）——汉堡指揮家兼作曲家，作有許多歌曲、交响乐和鋼琴曲。

[132] 把勃拉姆斯介紹給舒曼的是小提琴家兼作曲家約阿希姆。

[133] 《格言录》卷一，第72—74頁；卷二，第473頁，本书中有标題的格言，大部分作于1833—1834年。在《新音乐报》上发表时字句略有改动。署名的大卫同盟盟友有弗洛列斯坦、埃塞比烏斯和拉罗。据揚森考据，最后六則格言作于四十

年代末。

[134] 蒂包，安东·弗里德里希(1772—1840年)，名学者，海德堡大学法学教授(舒曼于1829年曾听他講授过法律課)，音乐爱好者，蒂包的著作《Über Reinheit der Tonkunst》(《論音响艺术的純洁性》)专門討論音乐美学問題。

[135] 菲尔德，約翰(1782—1837年)——著名作曲家、鋼琴家、鋼琴教育家。一生中大部分光阴在俄度过。格林卡对菲尔德的演技評价极高，特別对他的柔和、清晰的演奏技巧推崇备至，并拿来和"最新的趋合时俗的鋼琴家"相对比。

[136] 史辽德-德弗里延特——参見第120条注解。

[137] "海尔茨的心灵全部集中在手指上，——关于海尔茨，参見第147条注解。这里是舒曼玩的文字游戏。海尔茨(Herz)在德文中的意义就是"心灵"。

[138] 馬尔什涅尔，亨里希(1795—1861年)——德国浪漫派歌剧作曲家。著有《吸血鬼》、《僧侣騎士和犹太女人》、《汉斯·格林》等歌剧。馬尔什涅尔于1830年以前卜居来比錫，和舒曼过从甚密。舒曼曾采用馬尔什涅尔的歌剧《僧侣騎士和犹太女人》中的曲調作为《交响練习曲》末乐章的主題。

[139] 《艺术家拉罗、弗洛列斯坦与埃塞比烏斯的笔記摘录》，作于1834年，卷一，第25—38頁。本书中略有删节，有时一則笔記一个标題，有时数則笔記合一个标題。

[140] 福伊格特，亨里埃塔——大卫同盟的积极参加者(参見本书緒論)。

[141] 舒曼在这里和其他許多場合所說的"評論专家"只是指低能的无聊文匠而言，以区別于真正的艺术批評家、艺术鉴賞行家相对(参見《批評家与評論专家》、《評論专家》和《格罗》上的第二則等笔記)。

[142] 有些落后的抱残守缺、因循慣例的批評家往往以自己的兴趣来硬套在真正的进步艺术家身上。这篇論战性的短文，其矛头主要便是針对着这些人，艺术家和这一类的"批評家"是沒有而且也不可能有共同語言的——这就是本文主旨所在。舒曼在本文中还強調指出艺术家是志在造福于人类、造福于生活的。

[143] 这段笔記是論克拉拉·維克的。

[144] 貝尔維尔，安娜·卡罗里娜(1806—1880年)是一位富有才华的女鋼琴家。舒曼于1834年，在《安娜·卡罗里娜·封·貝尔維尔》一文中(卷一，第48頁)，对她的演技发表了更詳尽的意見。

[145] 揚森指出，这里所談的是作曲家兼小提琴家克里斯齐安·弗里德里希·諾尔(Cristian Friedrich Nohr，1800—1875年)。

[146] 吉罗維茨，阿达貝尔特(1763—1850年)——著述丰富的捷克作曲家，在維也納任乐队指揮。

[147] 海尔茨，安里(1806—1888年)——著名的鋼琴家，一味卖弄技巧的沙龙风格作曲家；巴黎时髦的紳士淑女的宠儿。“迷人的海尔茨”是舒曼在其評論中喜爱諷刺的对象之一。

[148] 卡里沃达——参見第64条注解。

[149] 基捷維特，拉法埃尔·乔治(1773—1850年)——著名的音乐历史家，对民族音乐学派的历史鉆研頗深。

[150] “……圣福瑪学校的盲乐长与在維也納长眠的耳聋的乐队指揮”——指約·謝·巴赫与貝多芬。

[151] 《約·勃兰德尔的〈格罗〉，附有合唱与鋼琴伴奏的单人剧，作品第57号》。

約翰·勃兰德尔(1760—1837年)是卡斯洛埃的宫廷乐长。他的单人剧《格罗》是根据膾炙人口的关于格罗和列昂德尔的題材編成的。

这篇短評由揚森收入《論音乐与音乐家》(論文选集)，极能代表舒曼青年时代的笔調。

[152] 《大卫同盟盟友批評文摘》作于1834年，卷一，第61—65頁。

[153] 罗瑞埃(Logier)——曾发明矫正双手姿势的鍵盘装置。

[154] 《音乐里的喜剧因素》作于1834年，卷一，第47—48頁，启发舒曼写这篇短文的是阿·开斐尔斯坦的一篇发表在1833年的《圣塞西利亚》杂志(圣塞西利亚十二世紀被尊为音乐之护神——中譯者注)上的同名論文(开斐尔斯坦后来也成为《新音乐报》的撰稿者)。

舒曼把这篇短文当做草稿，打算把文章扩充成題为《音乐里的幽默因素》的长篇論文，但这个計划没有实現。

[155] 格拉貝在他的喜剧《戏謔、嘲弄、諷刺及其較深刻的意义》最后一幕里，亲自打着灯籠上場。

[156] 《1835年新年祝詞》这是舒曼为《新音乐报》創刊第二年而作的社論。卷一，第77—79頁。

[157] “……曾作为我們刊物卷首題詞的莎士比亚詩句。”是指莎士比亚的詩剧《亨利第八》的开場白中的一段，用为《新音乐报》創刊号(1834年4月3日)的卷首題詞。

不过，誰若是到这儿来消閑解悶，听听皮盾相击声，看看穿紅着綠的小丑插科打諢，那一定会大失所望。

[158] 《調性的評述》作于1835年，第93—94頁。

[159] 舒巴尔特，赫里斯齐安·达尼埃尔(1739—1791年)。

[160] 《热情洋溢的书簡》作于1835年，卷一，第159—171頁。这是連載的四篇評論

的总称，以舒曼所惯用的富于浪漫色彩、自由奔放的文体写成。本书刊载的是其中的第一、三两篇，假托是由埃塞比烏斯写給基阿娜（即克拉拉·維克）。信中談論在来比錫举行的一次由門德尔松指揮的交响音乐会。

[161] 在本文所評論的音乐会（于 1835 年 10 月 4 日举行）中演奏了門德尔松的序曲《安靜的海洋，幸福的航行》与貝多芬的《降 B 大調第四交响曲》。

[162] 斐連英——是来比錫的另一名称。

[163] 菲·梅里蒂斯——即門德尔松。

[164] "女歌唱家馬利亚"——即亨里埃塔·格拉巴烏（1805—1852 年）。她有許多年一直在紡織业同业工会音乐厅中演出。

[165] 卡塔拉尼，安哲里卡（1780—1849 年），卓越的意大利女歌剧演唱家。

[166] 秦津，中国神話中的喜剧性人物。

[167] 門德尔松的三首序曲就用这几个調性写成：《仲夏夜之梦》用 e 小調，《格勃里德》用 b 小調，《安靜的海洋》用 D 大調。

[168] 据揚森考証，当时亨·格拉巴烏演唱的是威柏为凱路比尼的歌剧写的插入咏叹調。（見卷一，第 162 頁）。

[169] "……大卫同盟的新盟友約納坦"——显然是指肖邦，舒曼和他在 1835 年 10 月初結識。但有两次在 1836 年舒曼用約納坦作为自己的笔名。

[170] "在这一天奥罗拉（黎明女神）把你的名字和我的名字联結起来"——在薩克森人的历本中，克拉拉、奥罗拉和埃塞比烏斯代表 12、13、14 日。

[171] 从米兰来的信件——这是臆造；当时克拉拉正在德累斯頓。关于斯卡拉（La Scala）剧院的一段話——是舒曼对 1829 年意大利之游的回忆。

[172] "培查罗的天鵝"——是罗西尼的綽号，因为他生于培查罗。

[173] 維德巴英，戈特里勃（1779—1854 年）——布朗斯威克的作曲家兼指揮家。維德巴英的歌曲在年青的舒曼心中留下了鮮明的音乐印象；1829 年舒曼将他在歌曲領域中最初的試作寄給这位作曲家。維德巴英在复信中說"上蒼賦予您丰富的、非常丰富的才能，好好地利用这才能罢，您必然会引起全世界的注意的。"

[174] "威柏的雄渾有力的序曲"——是指威柏根据一則关于柳貝差尔的神話情节編成的。《Beherrscher der Geister》（《魔王序曲》，d 小調作品第 27 号）。

[175] 昂斯罗夫，乔治（1794—1853 年）——作曲家，在巴黎音乐学院授課，著有歌剧、交响曲及室内乐作品若干部。

[176] 齐里婭——指克拉拉·維克。

[177] 这里舒曼所指的是 1825 年的《圣塞西利亚》杂志，作曲家K·埃貝尔斯在这杂志上发表过一篇論文，把貝多芬的《第七交响曲》的标題解释为乡村婚礼的图景。

[178] 《舞蹈音乐文献》作于 1836 年，卷一，第 200—203 頁。

[179] 开斯勒，約瑟夫(1800—1872 年)——鋼琴家、音乐教学家，著有許多首鋼琴曲，特别是教学用的鋼琴曲。大半生住在維也納。

[180] 塔尔堡——参見第 122 条注解。

[181] 馬叶尔，卡尔(1799—1862 年)——彼得堡著名的鋼琴教学家，斐尔德的学生。格林卡曾有一段时期从馬叶尔学习。

[182] 齐里娅——見第 176 条注解。

[183] 塞尔片汀(Serpentinus)——卡尔·班克的笔名。班克是作曲兼音乐評論家，起初积极参加大卫同盟的活动，后来却对舒曼及其艺术方向改变了态度。

[184] 弗里茨，弗里德里希——伊·里泽的笔名。他本来立志成为一个音乐家，但由于很早就失掉听覚，結果成为作家、美术家。里泽著有《艺术故事》及《一个大卫同盟盟友的书簡》，发表于《新音乐报》。

[185] 瓦尔特——鋼琴家路·拉开曼(Louis Rakemann)的笔名。用舒曼的話来說："大卫同盟盟友瓦尔特的演技具有奓奇的特色，完美无比。"

[186] 《鋼琴变奏曲》作于 1836 年，卷一，第 271—283 頁。在本书中略有删改。

[187] 德佩，斐第南德(1805—1884 年)——音乐教育家。

[188] 克列勃斯，卡尔(1804—1880 年)——起初是汉堡的歌剧指揮，后来成为德累斯頓宮廷指揮。鋼琴家兼作曲家。

[189] 拉丰特，卡尔·菲里普(1781—1839 年)——著名的法国小提琴家，著有为数众多的小提琴曲、浪漫曲等。

[190] 勃拉黑特卡，列奥波尔第娜(1811—1887 年)——女鋼琴家，音乐教育家。

[191] 海尔茨——参見 147 条注解。

[192] 卡拉法，米开尔列(1787—1872 年)——意大利作曲家，著有 38 部歌剧。

[193] 海勒，斯台方(1813—1888 年)德国天才鋼琴家兼作曲家(写作的主要是鋼琴曲)，接近浪漫派，对舒曼評价极高。

[194] 安德特，N. H. ——鋼琴教学家兼管风琴家。

[195] 格里涅克，阿勃特·約塞夫(1758—1825 年)——捷克鋼琴作曲家。

[196] 普柳丹，埃米尔(1817—1863 年)——法国鋼琴家，音乐教育家(巴黎)，著有《鋼琴协奏交响曲》，为数众多的沙龙作品。

[197] 哈斯林格，卡尔(1816—1868 年)——維也納鋼琴家兼作曲家。

[198] 貝涅第克特，尤里烏斯(1804—1885 年)——倫敦指揮家兼作曲家，著有歌剧、大合唱、交响曲等。

[199] 埃尔卡姆普，亨里希(1812—1868 年)——汉堡音乐教育家兼作曲家。

[200] 赫瓦塔尔，弗兰茨·克沙維尔（1808—1879年）——烏格德堡的音乐教育家兼作曲家（生于捷克）。

[201] 史托尔采，亨里希（1801—1868年）——管风琴家。

[202] 这段海涅的詩句曾作为刊載本文的那期《新音乐报》的卷首題詞。

[203] 馬叶尔，卡尔——参見第181条注解。

[204] 在本文提及的塔尔堡的变奏曲里利用了A·瓦尔拉莫夫的著名的歌曲《紅色的无袖女衫》的曲調。

[205] 德勒，台奥多尔（1814—1856年）——鋼琴家，音乐教育家，作曲家，著有若干鋼琴协奏曲。

[206] 松克，卡尔（1801—1839年）——路德維希·松克（参見本书緒論）的堂兄弟，鋼琴家，从1829年起卜居巴黎。

[207] 諾瓦考夫斯基，約瑟夫（1805—1865年）——波兰鋼琴家兼作曲家。

[208] 奥斯包尔恩，亚历山大·乔治（1843—1893年）——鋼琴家，沙龙乐曲作者。舒曼說他瑞典人，是搞錯了，实际上他是爱尔兰人（生于里梅里克城），住在巴黎和倫敦。

[209] 《1839年新年祝詞》，卷二，第141—143頁。

[210] 从1835年起，舒曼就单独主編《新音乐报》了。

[211] 参見第38条注解。

[212] 《寬鬼式的浪漫主义者》作于1839年，卷二，第154頁。这篇論辯性的短文是由莫捷維烏斯于1839年在《大众音乐报》上发表的一篇論德列肖克作品的論文引起的，莫捷維烏斯說德列肖克的音乐"富于安謐、清晰、和諧对称的特色"，并拿它和"最新的音乐流派"相对比，他写道："有些鋼琴家死拖住这样的意見，认为我一点不懂鋼琴艺术，特别是属于浪漫派的鋼琴艺术。但是我倒要感謝这位艺术天才，他使我对这些新时代的寬鬼式的浪漫主义者敬而远之"。（卷二，第515頁）。

[213] 万加尔，普列叶尔——参見第24条注解。海尔茨——参見第147条注解。休恩丹——参見第2条注解。

[214] 把貝辽兹和李斯特归入德国-法国音乐流派，是没有根据的。

[215] 《亨里·海格·皮尔松根据罗柏特·彪尔恩斯作的六首附鋼琴伴奏的单声部歌曲，作品第7号》摘自《歌曲短評》，作于1842年，卷二，第381—382頁。亨里·皮尔松（1816—1873年）是英国作曲家，生于牛津市，曾在德累斯頓、爱丁堡、汉堡、来比錫等地居住，著有若干歌剧、清唱剧，并为《浮士德》第二部配音乐。

[216] 《台奥多尔·塞尔赫勒的十首附鋼琴伴奏的歌曲，作品第一号》作于1843年，

卷二，第427—428頁。本文所評論的十首歌曲的作者——当时还很年青(生于1823年)，还在开办不久的来比錫音乐学院里攻讀，是一个初出茅芦的作曲家。

[217] «罗柏特·弗兰茨的十二首附鋼琴伴奏的女高音歌曲集，作品第1号，共二集»摘自短評«Lieder und Gesange»，(«抒情歌曲和歌唱»)作于1843年，卷二，第447—448頁。罗柏特·弗兰茨(1815—1892年)——德国作曲家，管风琴家兼指揮家。著有大量的歌曲及浪漫曲，并改編过不少古时乐曲。

[218] «戏剧扎記»(1847—1850年)卷二，第473—476頁。

[219] 布阿尔杰，阿德里延(1775—1834年)——法国歌劇作曲家，巴黎音乐学院教授，在俄国住过好多年，著有聞名遐邇的歌剧«白衣女士»、«巴黎人扎恩»、«巴格达人卡里夫»。

[220] 馬尔什勒——参見第138条注解。

[221] 舒曼在德累斯頓居住的那几年(1844—1849年)中和瓦格納过从甚密，他認为后者的思想和創作很多地方和自己格格不入，甚至往往使人厌恶，但是也有些引人入胜的地方。

舒曼最初看了«唐霍塞尔»的总譜，給予了极端否定的評价。(1845年10月22日致門德尔松函)，但自从他在剧院里听了«唐霍塞尔»以后，却改变了对这部歌剧的看法。11月12日他又写信給門德尔松說，“关于«唐霍塞尔»也許我們不久就要作一次談話。我在讀过这部歌剧的总譜以后，其中大部分意見我現在必須收回。这部歌剧在舞台上演出和总譜上迥然不同。許多地方使我整个儿被它吸引住了”。在1846年1月7日給多尔恩的信中，舒曼更为精辟地闡明了对这部歌剧的意見：“我希望您去看一次«唐霍塞尔»，它的內容深刻，富于独創性，比瓦格納过去的歌剧胜过百倍。誠然在音乐方面有許多地方也未免陈腐了些。总的来說：瓦格納完全能够在歌剧方面起重大作用的。据我了解，他是有足够的精神力量，达到这一步的。我覺得他在这部歌剧里所表現的技术和配器法非常卓越，在技巧方面和他过去所写的东西不可同日而語”。

[222] 舒曼发表这篇沒有文字、只画了个十字的奇特的“短評”，看来，大概是为了強調指出，他曾不止一次在論文和信件里对梅叶貝尔表示的否定态度(参看本书緒論)。

[223] «音乐家生活守則»卷二，第477—483頁，按照作者原定計划，他本来准备把«生活守則»編进他于1848年創作的«青年曲集»(作品第68号)里，后来，舒曼打消了这个念头，用新写的格言充实了它的內容，在1850年第36期«新音乐报»的附刊上发表。稍后，«生活守則»又作为«青年曲集»补遺，自成一篇出版。它最初由B·斯塔索夫譯成俄文，发表于«音乐与戏剧通报»(1857年第691頁)，后来

又以单行本形式出版。斯塔索夫把这本书献給巴拉基列夫，并在譯者前言里指出“虽然《生活守則》乍一看来，好象是专給青年看的，然而它对每一个有深刻修养的音乐艺术家来說要比对青年来說更容易理解，更宝貴一千倍……讀这本书的人音乐修养愈深，才能愈高，他也就愈能了解，愈是会打心底里热爱舒曼的这些金玉良言……”后来，《生活守則》又由彼·柴科夫斯基譯成俄文，从 1877 年起出版过好几次。

[224] 舒曼把技艺精湛的眞正艺术家的趣味，来和当时爱好卖弄效果而内容空洞的时髦乐曲的那种很普遍的庸俗的风尚相对比，这里所謂“艺术家和群众”的对比，只能在这个意义上理解。

[225] 参看第 134 条注解。

罗柏特·舒曼的音乐批評遺产

緒　　論

海涅在他的《浪漫主义学派》一文中，談論到让·保尔（Jean Paul, 1763-1825）时，写过如下一段話："他的心灵和他的作品构成了一个不可分割的整体。我們看到今日的年青德国的作家們也具有这种特性、这种心灵和作品构成整体的现象。他們也同样不容許在自己的生活与文学活动之間存在着差异，不容許把政治和科学、艺术、宗教隔离开来。他們既是艺术家，又是人民的喉舌和眞理的宣扬者……新的信念使这些人的心灵充滿了过去的作家想象不到的热情。这就是对进步力量的信念……。这段話的正确部分（海涅在这里并沒有对"青年德意志"抱批判的态度）也完全适用于海涅本人及其伟大的同时代人与同胞罗柏特·舒曼的活动。誠然，舒曼的艺术和言論从来也沒有达到象海涅那样的思想规模，从来也沒有象他那样起尖銳的革命性的揭露作用。但是，无庸置疑，这两位艺术家在历史上是有其共同的渊源的。他們两人都生活在19世紀20-40年代，是在德国的腐敗、窒息的气氛中受折磨的。他們都是旧时代的叛逆，向庸夫俗子大胆地挑战，勇敢地向着"自由"、向着眞正充滿仁爱和精神美的境界突进。

舒曼也和海涅以及其他許多“青年德意志派”[1]的有为之士一样，其艺术創作是和社会斗爭紧密地結合在一起的，富于詩意的作品和切中时弊的政論，两者相輔而行互不偏废。舒曼的文学活动进行得最紧张热烈的时候，用他自己的話来說，也正是当他的才思涌发来不及記录的时候，光是这一件事就具有典型的意味。舒曼的文学活动的特征还在于，他的論文与音乐創作，都和他对社会生活以及个人生活中事事物物的强烈印象，有着极为密切的联系，这些論文一般都洋溢着生动活跃的思想和飽滿的战斗情緒，具有高度的原則性和火热的信念。

如果把舒曼論文的总的思想傾向作一概括，那就是——对沾沾自喜的小市民阶級的精神貧乏的状态，对市儈“文化”的破坏和奴役的影响，对它的虛伪、庸碌，对它的冷酷无情和假仁假义等等表示坚决抗議。为了捍卫人們的創作个性、自由和高度的道德原則，使眞正的文化得以継承和发扬，而进行了不懈的斗爭。

有十年之久，舒曼担任他所創办的《新音乐报》[2]的主編，并且撰写或协同撰写了报上的大部分論文。但他絕沒有拿这分报紙作为他私人的传声筒。每期的标題頁上都注明，这份期刊是以“艺术家与艺术之友协会”的名义出版的。这个团体，也即是有名的“大卫同盟”，虽然籠罩着一层浪漫色彩的神秘气氛，却并非出于虛构，

---

[1] “青年德意志派”代表1830年法国七月革命后在德国涌現出的一些革命作家（主要人物是L. 别尔內），他們把文艺作为工具来传达他們关于政治与社会改革的自由思想。——譯注

[2] 来比錫《新音乐报》(原文名《Neue Zeitschrift für Musik》)于1834年4月創刊。每周出版一期，装訂为薄册，开本和一般杂志相同。

而是一个实实在在的社会团体，也多亏有了这样的一个团体，这个新的音乐刊物才得以产生并长久地办下去❶，

大卫同盟盟友通常是以虚构的名义出面的。比如书中有两个最重要的虚构人物——充滿热情、秉性激烈而豪放、喜欢冷言嘲諷的弗洛列斯坦，以及性格較溫和、耽于幻想的埃塞比烏斯，就是舒曼本人常用的主要"面具"，拿舒曼的話来說，这两个人是用来表现自己的双重性格的❷。不仅如此，作为一个描繪艺术肖象的大师，他还在两个形象上概括了和自己志同道合的亲密友人的最典型的特征。其中，首先应提到的是舒曼的早年殂丧的友人，路德維希·松克❸，他对生活与对艺术的感触，和舒曼簡直沒有很大差別。其次，鋼琴家尤里烏斯·克諾尔❹的特征也显然給用上了。

在弗洛列斯坦和埃塞比烏斯两人說出相反的见解以后，舒曼常常加上一段以"拉罗大师"的名义发表的簡短的結論。拉罗大师这个形象有一部分是弗里德里希·維克❺的写影。

❶ 根据舒曼的解释，"大卫同盟"（起名于《旧約圣經》上的擅长歌唱、驍勇善战、打敗腓利士人的大卫王）是同心协力同艺术中和生活中的因循守旧、墨守成規的现象以及市儈习气作斗爭的艺术家們"在精神上結合的团体"。舒曼很想把大卫同盟变成一个有組織的"德国艺术家联合会"。他有很长一个时期向往于这一理想。他在1837年写道："我早就想賦予大卫同盟以眞正的生命，这就是說，不仅把献身于音乐事业的人們，而且把在思想上志同道合的人們都联合起来，成为一个紧密的团体。"

❷ 埃塞比烏斯和弗洛列斯坦在文学中的原型乃是舒曼心爱的一本小說——让·保尔的《孩提年代》(Flegeljahre)里的主人翁任尔特和瓦尔特兄弟。任尔特面色白潤，有一双富于幻想的蓝眼睛，性格柔和而誠摯；瓦尔特（一个流浪乐师）則是肤发褐黑，性情刚毅果断，豪放不羈。如所周知，舒曼把弗洛列斯坦和埃塞比烏斯这两个形象也銘印在他的許多音乐作品里——特別是在鋼琴套曲《大卫同盟盟友》（作品第6号）以及《狂欢节》（作品第9号）中。

❸ 舒曼在1833年結識了与他同年的鋼琴家兼作曲家路德維希·松克(L.Schunke, 1810-1834年)。他回忆这次意味深长的会晤时写道：在K先生的地下室里，有位年青人向我們走过来。所有的視綫都射到他身上。有些人覺得这位陌生的青年酷似約翰，另一些人却說，"如果在庞培城的雕象中掘出了象他那样的头骨，大家一定会認为这是古罗馬帝国哪位皇帝的容貌"。弗洛列斯坦对我耳語道："他簡直就是托瓦德森雕刻的席勒石象的化身， 只是他比它更象席勒。"但有一点是大家一致同意的，大家都認为这是一位艺术家，他的容貌和仪表已非常明显地說明他所担負的使命……我內心暗自庆幸："这就是我們一直寻找的人"(参見卷一，第114頁)。

除了克拉拉·維克以外，舒曼一生中从来沒有对任何人象对松克那样惦念过。

舒曼曾这样提到路德維希："只要有他一个人在，我縱然失掉所有的友人也行。"他回忆到松克的演奏，总是誉为最高的艺术典范。

路德維希的气質和創作风貌，有很多地方酷似舒曼的双重性格。有时他热情迸发，勇往直前，有时他却羞怯靦覥，沉默寡言，避免在大庭广众之間露面，但是在摯友的小圈子中，却始終以其抒情而滿怀热忱的音乐演奏使人神往，使人傾倒。

❹ 尤里烏斯·克諾尔(1807-1861年)——天才鋼琴家，有一段时期和舒曼极为友善。生就一头烏油油的光泽的头发，永远穿黑色的服装，在这种衬托下，他那蒼白而清瘦的面容就更为显目了。聪穎而銳利的眼睛透过玻璃鏡片神采奕奕地朝人們望着。嘴里經常叼着一根紙烟，——这就是克諾尔的外貌，而据古·揚森說：其容貌竟有几分象《浮士德》里的恶魔梅斐斯托菲尔。但是，只要尤里烏斯和人攀談起来，他的外貌所产生的印象就会消逝。——你立刻会感到他是一个为崇高意念所鼓舞的、热情奔放的艺术家了。

舒曼和克諾尔都狂热地喜爱肖邦(在来比錫，克諾尔是第一个演奏肖邦的《唐·璜主題变奏曲》的)，这是他們彼此亲近的原因。

❺ 弗里德里希·維克(1785-1873年)——舒曼的教师，也是他未来的妻子克拉拉·維克的父亲，他在《新音乐报》創办之初曾給舒曼及其友人以支持，并发表了署名为"一个老音乐教师"、"第4号"等的四篇論文。但后来由于維克和舒曼之間的私人关系趋于决裂，妨碍了維克継續参加舒曼的各項事业，其中也包括办报在內。

在办《新音乐报》的时期和舒曼最亲近的一伙中还有如下些人：斐狄南·史台格瑪叶尔(F.Stegmayer)——他是鋼琴家、小提琴家兼指揮家，用舒曼的話来說，他是一个“学識淵博的音乐家”；伊·里捷尔——音乐家兼小說作家，女作家亨·福格特[1]，詩人兼翻譯家埃尔恩斯特·奥尔特列普、天才鋼琴家拉凱曼(他的笔名是瓦尔特)。还有年幼的克拉拉·維克也傾心于舒曼这一群人物，当时她已显示出卓越的艺术天性。

所有这些人都具有多方面的艺术天賦和活跃的創作气質。他們都反对在艺术里狹隘的故步自封、墨守成规的现象，他們都一致抗議德国音乐生活中小市民的沉滯现象，他們都为一个共同的目的所鼓舞——使艺术重新获得其伟大的生命力，恢复并发扬巴赫和貝多芬的传統。

《新音乐报》从最初几期开始，就表明和来比錫《大众音乐报》之类的保守派音乐刊物相对立。舒曼在他写的社論里一再声明，这个新的音乐报紙的意图是保护作曲家，以免遭到“偏頗的甚或是虛伪的批評”攻击，使大家注意到过去的弥足珍貴但很少被人过問、甚或被人們淡忘了的音乐作品，同时也注意到值得鼓励的沒沒无聞的天才作曲家”(参见卷一，第41頁)。

这分报紙上說：“我們的任务在于，努力使大家想到往昔、想到过去的創作，因为只有从这股純淨的源泉汲取力量，我們才能够巩

---

[1] 亨里埃塔·福格特(1808-1839年)——路德維希·貝尔格的学生，貝多芬、肖邦、門德尔松的狂热崇拜者；她和路德維希·松克及舒曼很友善。舒曼在对福格特的回忆录中写道：“一跨进她家的大門，艺术家們就立刻感到得其所哉!”(卷二，第208頁)。許多杰出的艺术家，其中也包括門德尔松和肖邦，都常在福格特家里演奏音乐。

個新的艺术美，才能够战胜不久前抬头的、只求提高外表的卓越技巧、华而不实、因而是反艺术的不良傾向，才能帮助新的充满詩意的未来早日形成和来临。"❶

《新音乐报》的方向的最有力的佐証，当无过于舒曼的論文。它們內容深刻，富于思想原則性，所作評語犀利中肯，在文体上别出心裁，富于独創力——这一切都和当时德国的一般音乐評論的风格构成强烈的对比。最初論述舒曼的德国作家之一，赫里斯齐安諾維奇写道："这分《新音乐报》給群众一个奇怪的印象。大家都对报紙上过激的言論、生动活泼的行文感到詫异，而暂时大家还只是依稀模糊地感覺到这些言辞里包含不少眞理，感覺到，它們与当时在德国音乐論坛上高視闊步、刚愎自用驕傲自滿的作家們如落伍的美学家芬克❷之流所写的那些晦澀浮夸的、使人昏昏欲睡的議論迥然不同，这些人的論著一大卷，也抵不上《新音乐报》的一篇論文所包含的生活气息、詩趣和意义来得多。用赫里斯齐安諾維奇的話来說，一般人讀舒曼的富于詩意的論文，"就好象在讀一束抒情作品，为它所陶醉，却沒有去深刻地思索在它生动、激发人心的奇妙言論的后面所潛藏的东西。在它后面所潛藏的乃是具有魔力的字眼：向前，向前，永远向前！对于那些患有半身不遂以及另一种同样討厌的毛病——年迈力衰的人們来說，这眞是一个要命的字眼呀！"❸

---

❶ 卷一，第77頁。

❷ 芬克——来比錫《大众音乐报》的編輯。

❸ 引自 H.Φ.赫里斯齐安諾維奇著《論肖邦、舒柏特与舒曼的书簡》，莫斯科1876年版，第202、203頁，这批书簡最初发表于1857年間的《俄国通报》上。

反对音乐中的庸俗习气

舒曼所反对的音乐中的庸俗习气，有好几个方面，其中一个方面乃是小市民的沙龙趣味，也就是上流社会紳士淑女們的空虛、冷漠、平庸的心灵状态罩上了"愉快的"、"美丽的"、"合乎礼节的"外衣。小市民沙龙趣味乃是一种无謂的时尙。带这种趣味的人对于华丽的卓越技巧，对于任一种效果强烈的空洞音响，有着特殊的癖好。

在某些场合舒曼对于陈詞濫調連篇的沙龙音乐攻击得非常猛烈，認为对这种"残缺貧乏到极点"的东西，連提也不屑提起。但在一般场合，当他談論沙龙音乐的空虛性的时候，用的却是一种諷刺的口吻。"在我們面前摆着一部令人非常惬意的作品……一首沙龙三重奏，在演奏它的时候，你尽可以拿着长柄眼鏡东张西瞧，而决不会失掉这部乐曲的綫索。它既不很难，也不太容易，既不深刻，也不是空洞无物，既不是古典派，也不是浪漫派，但是你听吧，它从头到尾都很悦耳，个别地方甚至还充满着优美的旋律呢！"（論A·托姆的三重奏）

"对于貝尔蒂尼先生，你可得捺住性儿，别粗言粗語——他那样的殷勤多礼，他那散发着香水气味的巴黎式的談吐，会把你弄得不耐煩起来，他的音乐乃是地道的天鵝絨、地道的綢緞。"（論G·貝尔蒂尼的三重奏）舒曼又提到，在同一作者的鋼琴練习曲里"一切都只是把现成的飯菜温热一下而已，到处是卖弄风情，装模作样。什么微笑哪，叹息哪，有力哪，軟弱哪，优雅哪，高傲哪，都是一套預先練熟、拿来就用的东西。我們差堪告慰的是，象这样金玉其

外敗絮其中的东西从来不会长久存在的。” 舒曼批評I. 卡里沃达的作品“輕盈、活泼，双頰紅潤，但是平庸得很”❶。

舒曼称塔尔堡的練习曲为“沙龙練习曲，专为出身于高貴門第的女鋼琴家而作的練习曲，这些女鋼琴家凭着她們的美目顧盼，縱然弹錯了一些音調，也很容易被人忽略过去的。”这里他还談到“使人心灵衰弱的沙龙空气”，說“一个眞正的艺术家是多么渴望摆脫这种空气，奔向那海闊天空、力量充沛的大自然啊。”❷

舒曼的諷刺的笔触，时常特別刺向那受人欢迎的亨里希·海尔茨。这个沙龙听众的“风流瀟洒、悠然自得的宠儿”是个擅于編写雅致的音乐废話的道地能手，舒曼在他的《音乐界大型总譜》一文里，給海尔茨以三角鉄的席位，“有些荒唐的卫道者，动輒抱怨三角鉄取悅听覚、音响空洞等，諸如此类的埋怨，我們实在也听厌了。并非說，三角鉄有什么使我們傾倒的魅力，我們也不認为音乐缺掉三角鉄就无法存在。不过旣然它被发明了，那末就让它間或明朗而快乐地叮叮当当响几下吧。因此让我們喊一声，海尔茨万岁！”❸

庸俗习气乃是陈腐、平庸、把問題簡单化，而这些都和眞正艺术的精神积不相容的。舒曼的任务之一就是揭开这些乐曲的精致华美的画皮，把它們暴露在光天化日之下。他这样写道：“自己精神貧乏并使別人精神貧乏的伪君子們，用顏色斑駁的破布片把自己装点起来，以掩盖自己的渺小，我們必須用全部力量給予抨

---

❶ 卷一，第188、232、263、269、271頁。

❷ 卷二，第49頁。

❸ 卷一，第234頁。

击。"❶ 但是，平庸的音乐并非永远都能用廉价的破布片遮掩起来的。它往往装成很严肃、善意的模样，它也常常起誓，效忠于古典作家的伟大传統。遇到这种场合，那些非但自己有坚定的信念，而且希望說服別人的批評家，就面临着复杂的任务了。对那些貌似高深，实則浅薄的音乐现象，舒曼是抱着很耐心的、教誨不倦的态度来加以分析的。他在許多场合承认，他所談到的那部作品，說不上有什么不好，甚至在它的形式、写法、风格方面还有些可取之处。但是，在它里面却缺乏一种引人注目的东西。这样的作品"沒有翱翔于更高的空間"，❷ 它們"并沒有高高地凌駕在平淡无奇的音乐之上"❸。它們的翅膀，是"緩慢地一上一下地搧动"。而艺术的最主要的要求之一，却是"眞正富有詩意的旺盛热情"❹。B·阿台尔恩以一首交响曲使批評家产生了好象小溪流过平靜草地的印象：当你望着它的时候，它使你感到一陣喜慰，但是别的更深刻的印象很輕易地便把它排挤掉，因为这种喜慰是輕淡的、浮面的；这首交响曲带有"单純、局限的、恬然自得的性质"。❺

假装信奉古典作家的传統——也許是音乐界中最狡猾詭譎的一种庸俗行径了。这些以古典主义标榜的人，他們所打的旗号正是大卫同盟盟友們所打的那些。他們往往是公认的权威和行家。他們也眞誠地相信，巴赫、貝多芬、莫扎特就是他們所追求的美学理想，相信唯有他們才是这些神明的皈依者。但事实上，他們却早

❶ 卷一，第46頁。

❷ 論維斯特格的《随想曲》，卷二，第328頁。

❸ 論維斯特格的几首奏鳴曲，卷二，第156頁。

❹ 論塔尔堡的《鋼琴联弹二重奏》，卷一，第44頁。

❺ 卷二，第429頁。

已离开伟大艺术的道路了。尽管他們知道許多伟大的典范，仍旧于事无补，因为他們眞正的立足点还是那个沉悶窒息的市民小天地。对于因循守旧、模仿剽窃，并冒充为眞正艺术的赝品，舒曼是坚决反对的。比如伊延斯的一首三重奏的第二乐章（柔板乐章），照舒曼看来，就完全是多余的，它所以写上，只是由于“照例办事”而已。“您写柔板乐章是不会比莫扎特写的更多更好的！难道您以为戴上了假发，就会变得更有智慧嗎？您那个柔板乐章的乐思缺乏眞实性，缺乏眞正的生活气息——一句話，什么都缺乏。”❶

这位批評家把交响曲作家舒柏特来和那些“拙劣的、索然寡味的交响曲写作者”相对比。“他們只能为海頓和莫扎特的敷粉的假发描繪出一些可怜的輪廓，而这些假发下面却是沒有头脑的。”❷舒曼非常深刻地談論到关于模仿的問題。照他的看法，艺术史也和生活本身一样，是一个不断进展的过程。过去的伟大艺术家，其所以伟大，正是因为他們代表这个过程中强大的原动力，正因为他們征服了新的領域。停留在已为前人找到的地方——就是眞正继承过去伟大艺术相违背，和过去的艺术断絕了关系。“如果誰老是在同样的形式里轉圈子，那么他終于会僵化，会陷在某一种固定不变的风格里，或是成为音乐上的庸人”，❸照舒曼的看法，“模仿者只能捉摸到原作表面的一些皮毛，而不能深入到它的本質，洞察到里面眞正美好的东西。”艺术家必須站在自己时代最高理想的水平上，必須能够把艺术向前推进，只有在这样的条件下，他才可能模

❶ 卷一，第262頁。

❷ 卷二，第230頁。

❸ 卷二，第148頁。

仿过去伟大作品里"眞正美好的东西"。舒曼的以下几句話有很深长的意味："我們相信，如果莫扎特那样的天才生在今天，那末他所写的一定是肖邦式的协奏曲，而不是莫扎特式的。"[1]

音乐与生活

进步艺术的道德

关于技巧

舒曼的美学理想是怎样的呢？他拿来和音乐庸人的精神貧乏状态相对比的是什么？舒曼从来也沒有試图把自己的看法用一套完善的理論表达出来。他說的話大都是零散的、格言式的，而且不永远是合乎邏輯、前后一貫的。在它們里面往往可以覺察舒曼在美学上的局限、思想上的矛盾，以及他对德国唯心主义美学的依賴。

在舒曼生活的时代，馬克思和恩格斯已經发表了他們的天才言論，别林斯基的声音已响彻全德国，而舒曼，却和当时許多在摸索眞理的德国艺术家一样，并沒有能攀登上自己时代的思想高峰。但不管怎样，舒曼的文学遺产已可使我們断言，他的美学观点毕竟有許多地方是接近于当时一些进步的艺术思想傾向的。

有个主要的具有决定性的思想，象一根紅綫似地貫穿在舒曼的所有言論中，那就是，只有当艺术广泛地吸取了现实生活中的印象，只有当它处于汹涌的生活激流中，它才会有完美的价值和丰富的內容。

---

[1] 卷一，第217頁。

有人只想在音乐中看到"痛苦和欢乐"或是"上帝、永生、以及九霄云外的虚无縹緲的世界"。舒曼对这样的看法，总是异常憤慨。不，就音乐的最高意义来說，现实生活里形形色色、多种多样的具体事物，音乐全都能够体现：它能体现最微妙、最特殊的心理状态，能体现个人的生活、群众的生活、国家和民族的特点和本性。用舒曼的話来說，貝多芬和舒柏特能够把"每一个生活现象用音乐的語言翻譯出来。"❶ 舒曼在李斯特的作品里看到这位艺术家亲身經历的事件、图景，觉察到他內心的情感。他又認为，肖邦的圓舞曲作品第34号可能是当这位艺术家在观察跳舞的人群时涌上心头的。舒曼写道："在这些圓舞曲里，生气蓬勃，象汹涌的激流一样"。❷ 貝辽玆的《幻想交响曲》第三乐章里的旋律，舒曼說：仿佛是作者在阿尔卑斯山的牧童那儿窃听来的。

关于舒曼自己，他也曾說过如下的話："世界上的一切——政治、文学、人——都使我感到兴奋，我先按照自己的方式对这一切沉思默想，然后这一切便迫切要求我加以表达，把他們用音乐表现出来。"❸

对于艺术家来說，沒有任何东西比脫离生活更危险的了。舒曼引証了歌德的話："孤僻成性的人，很快就会孤立无援的。"并进一步指出："过长时間和外界隔絕对艺术家是有害的；这样，他就会习慣于一些固定的形式和手法，以至于陷溺在其中而不能自拔，成为一个古怪的幻想者。"❹

---

❶ 卷一，第47頁。
❷ 卷二，第206頁。
❸ 《青年书簡》第60頁。
❹ 卷二，第400-401頁。

許多和舒曼同时代的音乐家（例如：K. 辽維、I. 卡里沃德、T. 台格里赫貝克）都漸趋沒落了。舒曼認为，其原因在于，他們长期受到德国小城鎮的沉悶空气所包围，連貝多芬也会被这样的遭遇所毀灭。舒曼写道："如果将貝多芬禁閉在一个偏僻的村鎮上达十年之久，瞧他是否能在那里写出«d小調交响曲»。"[1]

不要囿于作曲专业狹窄范围，要經常接触生活——这就是舒曼常常向作曲家提出的口号。作曲家必須不断地探索，"丰富我們創作力量的丰富的生活源泉，絕不能稍事停留。"[2] 生活的源泉必須是多种多样的："应当接受一切具有普遍重要意义的东西。一切具有眞正人性的东西。"应当多多接触莎士比亚和讓·保尔、巴赫和貝多芬的艺术，应当在风光明媚的意大利漫游經年，[3] 領略一下阿尔卑斯山和西西里的风光，"应当使音乐成为大地上存在或已消逝的一切最优美的事物的回忆录。"[4]

舒曼坚信，音乐可以而且必須直接从生活的源泉中吸取营养，这个信念也决定了他对标題性的态度，把音乐和視覚印象、和具体实物、和文艺題材、情节直接联系起来，是不是合理？对这个問題，舒曼首先用他自己的作曲实践作了肯定的答复——大家都知道，标題性的构思在他的創作里起多大作用；此外，他还以批評家的身份作了答复：他对别人的作品作了許多有情节的形象化的詮释，并在理論上为标題性原則辯护。

---

[1] 卷一，第229頁。

[2] 卷一，第230頁。

[3] 卷二，第119頁。

[4] 卷一，第289頁。

舒曼断言:“乐曲的题目选择得当,可以加强音乐的感染力。”恰当的乐曲名称,“甚至于可以启发最缺乏詩趣的人,使他遐想,聚精会神地聆听乐曲某些地方,不仅如此,对于一个作曲家来說:选择适当的曲名还是防止演奏者歪曲乐曲性质的一种最可靠的方法”。在談到这些时,舒曼援引了其他艺术的經驗作为例証,他說:“詩人們岂不是經常在利用这个方法,力求把全篇詩歌的意义,用言簡意赅的名称表达出来嗎,那么,为什么音乐家不能照样去做呢?”❶

但是,另一方面,舒曼也常常反对假充的标題性。照他的看法,一首乐曲是否有真正的标題性,是由音乐里是否真正含有作曲者所說的那个內容来决定的。批評家舒曼認为,一个不知道作曲家意图的听众,听了乐曲以后,能不能在心里产生和作曲者所想的相同的形象,这才是真正标題性的具有决定性的特征。

舒曼也反对,并非由艺术的感受出发而滥用标題注解的做法。他覺得过于詳細的标題,会“粗魯地支配听众的思想”,束縛他們自己的想象力,把作曲者的主观意念强加于听众。当音乐描述到“任何特殊的心理状态时,作曲者的文字說明是会起暗示的作用,帮助听众迅速地理解音乐,因此对这些文字說明必須怀着感激的心情加以接受。”❷ 但是,如果音乐表现的不过是比較一般的情緒,那么滥加題目和文字說明就往往是多余的了,必須把它看作是“一种矫揉造作的东西”。

让我們再来談談“音乐与生活”这一个带有普遍意义的問題

❶ 卷二,第149、113頁。

❷ 卷二,第330頁。

吧。舒曼說过:"音乐必須成为世界上存在的以及已經消逝的一切最美好的事物的回忆录。"这句話道出了舒曼的美学观点的一个极其重要的特点。他深信,眞正伟大的艺术并不单純是一面簡单地反映生活的鏡子。舒曼旣反对关于"音乐本身的絕对美"的說法,同时也反对音乐家用自然主义的态度去对待生活。他写道:"当然,艺术决不应該模仿生活中倒霉的平行八度和平行五度,而应該把它們加以隐蔽。"在同一篇論文里,他还更精确地闡明了这个看法,他說:"作曲家們往往美而不眞实,或者眞实而不美,这是深为遺憾的",❶他認为,艺术家只有把自己对世間事事物物的印象透过高度艺术理想的三棱鏡加以检查,并經常加以修改,这样才能够克服上述的缺陷。

舒曼說,"道德的法则也就是艺术的法则",这句話言簡意賅地說明了眞正艺术家的一个最重要的原则。❷只有当艺术家站在生活的最前列,当他和青年們一起积极地参加了为争取新事物,也就是說为争取人类光輝灿烂的未来而进行的斗争,他才算执行了他自己的使命。舒曼在一篇評論里談到,对于现代音乐里一切遵行了貝多芬的遺訓:"音乐必須在人的心灵中打出火花来"的事物,一切表现了精神力量和勇气的事物,必須大力支持。

持有这种艺术观点的人必然会向艺术家提出最高度的要求。因此,也就无怪乎舒曼和他的报紙一直都是那样密切地注意艺术創作的道德問題了,差不多每一篇論文里都提出了涉及艺术任务、涉及由此而产生的其他任务,以及作曲家的道德責任等等的一些

❶ 卷一,第167頁。

❷ 卷二,第483頁。

具有重大原則性的問題。舒曼的《格言录》、《大卫同盟盟友札記》，特别是《音乐家生活守則》，大部分都是討論这些問題的。

艺术家如果对生活采取冷眼旁观的态度，就必然趋于沒落。但他也可能遭到另一种危险，就是处在生活的激流中，失掉了舵，把握不住方向，只能随波逐流地漂浮。这样的艺术家将被生活中的浊流冲击和席卷，他将成为渺不足道的时代的奴隶，也必然趋于沒落。舒曼一再提到这个危险，并且附带指出它的典型的策源地乃是巴黎和維也納的音乐界，在那里人們一味崇拜外表輝煌、动人視听、迎合时尙的东西。用舒曼的話来說，"那些迁就低級趣味、很快地舍弃了崇高的理想、随波逐流、与世浮沉的人，都必然会消逝得无形无踪。"❶

舒曼的理想乃是眞正对自己严格要求的艺术家——这种艺术家不为追逐时尙的听众的鼓掌所誘惑，他們認为一个人的非难"比十个人的贊美来得更有分量。"❷ 舒曼在論V. 拉赫勒的第六交响曲的那篇文章里，把这个道理說得更透彻，他写道："这一次，作者显然是尽了很大努力，力求超过自己过去的作品，这使我們对他油然起敬。过去我們的报紙对最有才华的音乐家之一，拉赫勒一直是苛求。当然，这也是因为我們爱之心切，唯恐他由于受到德国南部某些报紙过甚其詞的揄扬（这些报紙，看来眞的認为伟大的大师是生长在树上的），很可能会过早地怠惰，不求上进，而把精力浪費在无聊的冗务上，所以对他不得不严格地求全責备。现在我們对拉赫勒这种孜孜不倦的、不懈的精神就格外应当表彰。高踞在好

❶ 卷二，第277頁。

❷ 卷一，第29頁，

心的朋友为我們搭的架子上，自以为是伟大的人物而不可一世，这究竟有什么好处呢。离开了朋友的扶持，就会从架子上掉下来的……只有那些能够珍視責难的人，也就是說，尽管受到責难而毫不感到委屈，反而不断深造，使自己臻于完美，并且不是自私地囿于个人小天地，而是对别人的技巧也深切关怀的人，唯有对这些人贊扬才有益处。唯有这样的人才能够永葆其青春和充沛的力量。"❶

舒曼經常把技巧問題也包括在創作道德問題的范圍內，他在这方面的见解异常灵活多面，値得人們注意。对他来說，大师的規律和創作想象力的自由，并不是什么互相排斥的对立的东西，恰恰相反，他把它們看为有机的統一体。

舒曼常常即兴創作，并且对它极感兴趣，当然他是不会不重視幻想的自由奔放，以及直覺、自然流露的感情在創作过程中所起的作用的，他認为富于想象力，乃是眞正有才华的人的一个主要的決定性的特征，他把即兴創作称为"青年时代最幸福的时刻"。但同时他也告誡大家，要提防消极地浸沉在幻想中，提防"把大好的时光和精力耗在虛幻的梦影上"。

应当在記譜上比在即兴創作上化更多的时間，因为只有通过清楚的記譜，你才能够掌握形式，清楚而有力地体现你的思想。❷

这个告誡的实质是什么呢？把舒曼的零散的意见归納起来，可

❶ 卷二，第185頁。

❷ 舒曼在給克拉拉·維克的一封信里，劝她"不要过分地耽于幻想"，应当"把想到的一切立刻写下来，这样你的思想才会逐漸积聚起来"。《青年书簡》第276頁。

以用如下几句話来表述他的看法："如果不承認技巧的高度要求，那么，想象的自由就仅仅是虛假的自由。"这种自由，事实上很容易陷于重重羈絆之中。这样的羈絆很多，例如：醉心于偶然的趣味，受旋生旋灭的时尙所左右，思想主观狹隘，崇拜虛有其表的精采效果等等，凡此种种都必然会使艺术遭到灭亡。艺术家只有在怀具深刻的道德感以后，才能够使創作获得眞正的而不是虛伪的自由。只有努力通过鉆研技巧——也就是严格取舍，把主要的加以集中，不断地推敲琢磨，——我們才能够象伟大的古典作家那样，在艺术里表现深刻的眞实的內容，产生垂諸久远、永世不朽的作品。

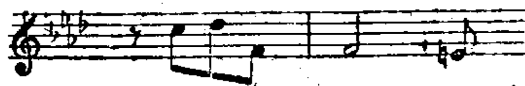
技巧必須依靠客观的思想，依靠清醒的意識。B．阿斯木斯教授說的对："舒曼認为对于眞正音乐的产生起决定性作用的，乃是思想，乃是高度的思想性。"舒曼写道："重要的乃是精神和它的侍从"。"力求上进"的人的特点，在于"他永远在思考，永远精神奋发"。❶

但是，如果說舒曼警誡大家要提防那种浅尝輒止的思想，同时他也非常明白，存在着另一种危险，——即抽象、形式化地理解技巧。舒曼总是能精細地在对技巧的两种看法之間划出一条界綫，区别出哪种技巧是新穎的創意，哪种技巧牵强附会，哪里是以技巧作手段，而哪里則以技巧作为目的。

舒曼批評过列昂加尔德的一首鋼琴奏鳴曲，他說："……作曲者挖空心思在主題上翻花样，主題至少以五十多种不同的形态，在旋律、在低音部、在中間声部……出现，在末乐章里它不仅在主部

❶ B．阿斯木斯：«舒曼的音乐美学»，載于«苏联音乐»，1940年第二期，第55頁。

里出现而且在副部里也出现。



如上的曲調糾纏不休地縈繞在听众耳边使人厌煩，避之唯恐不及。象这样过分地展开主題，乃是一种矫揉造作的、非艺术的做法，它里面沒有生命，只有枯燥的公式……。"誠然，作者是想"用少許的材料产生許多成果"，用舒曼的話来說："其用意也未可厚非，但是，他过于紧张、过于用力，以致显得很不自然。結果，他使乐曲里仅剩的一点点率真的气息也蕩然无存了。"❶

舒曼在研究皮尔松的歌曲的一篇論文里，也发表过类似的见解。这位批評家指出，作曲者在为歌詞配曲时，完全是抱了一种矫揉造作的态度。他所利用的貝朗瑞的詩歌，要求一种比較質朴自然的、近于民歌的音乐形式。舒曼还說过許多諸如此类的話。把它們归納起来，不外乎是要求形式与內容有机地統一。只有具备了这样的統一，丰富而完美的形式才可以达到妙手天成、"天衣无縫"的地步，才能够完全服从于內容。

舒曼論个别的作曲家

舒曼对音乐作品的具体評价也都是从上述几項总的美学原理出发的。

他对古典作曲家絕沒有絲毫故作虔誠的态度。他对古典作家既不是崇拜偶象那样狂热地敬佩得五体投地，也不是学院式那样

❶ 卷二，第371、372頁。

冷漠地、无动于衷地尊敬。对他来説，“古典作家”首先应該是活生生的艺术家，他們和僵死的古典主义者是势不两立的。古典音乐乃是洋溢着生活气息的、有健全的思想情感和意志的真正艺术。古典作家乃是他敬爱的同道和导师，是最强烈的艺术印象的源泉。舒曼对于古典作家一向是热烈而欢欣若狂地爱慕的。

他的思想和情感专注在巴赫和貝多芬身上。他毕生从他少年时代的书簡开始一直到他辞世前不久发表的«音乐家生活守則»为止經常談到巴赫。舒曼最为珍視的乃是巴赫作品中极为深刻的思想性。“和周围的人們比較起来他的生活多么深刻丰富呀！”“巴赫是在矿工灯有熄灭危險的深处开矿的”，“他所知道的要比我們的管窺蠡測超过百万倍……”[1] 以上就是舒曼对巴赫的一般評价。他經常講到巴赫的技巧极其淵博，无所不包；講到他掌握技巧已臻炉火純青的境地，并且一再强調指出巴赫的天才的音乐“組合”能力永远是和他的高尙精神結合在一起的。舒曼还說“他的作品充滿了思想和精神力量，他实在是一个完人。”[2]

舒曼根据切身的体驗認为和巴赫的艺术接近，是一种有力的教育因素。当他还是一个少年时他就在一封信上写道：“巴赫的«平均律鋼琴曲集»乃是我的語法教科书，而且是一本最好的語法教科书。我一首又一首地細心分析其中的賦格曲，連每个細微曲折的地方也不放过。我这样做获益不浅。而且整个来說他的道德維系作用也是很大的，因为巴赫是一个堪作楷模的完人。他沒有任

[1] 卷二，第69頁；卷一，第64、323頁。

[2] 卷一，第323頁。

何缺陷，他所写的一切都是传世之作。”[1]其后舒曼还多次說过类似的話。直到他已經是个成熟的艺术大师了，他在疑难不决的时候还常常“求助于巴赫”，而每一次巴赫总是使他“重新产生了行动和生活的意志和力量”。他劝别人也象他这样做，特别是那些还沒有找到一条固定的道路、“思想还不够坚定，还未定型”的青年艺术家。

舒曼也和門德尔松一样，对巴赫热心宣扬，不遺余力。应当記住，巴赫当时只是刚刚广泛聞名。他的大部分作品还沒有出版，还擱在手稿档案房里蒙受灰尘，而且非但庸俗小市民，連一般的音乐家心目中也以为巴赫是“学究气十足，令人煩厌的音乐”的同义語。就在这样的环境和輿論中，舒曼对巴赫发表了那样生动有力的、精辟的意见。

舒曼坚持不渝地奔走呼吁，要求出版久已迫切需要的巴赫作品全集。他象迎接艺术节日一样地欢迎出色的巴赫作品演奏会，特别是对門德尔松音乐会中对于巴赫作品的生气勃勃、充滿温暖的解释，他最为珍視。

貝多芬的刚毅的力量，創作思想的巨大规模都使他景仰，貝多芬的突出的特征乃是民主性——对群众的感染力。所以在舒曼的想象中，无愧于貝多芬的紀念碑应当是一座宏伟的庙堂，在那里不时举行群众性的音乐节庆祝会。

舒曼对貝多芬的作品中新的社会本質，对他的許多革新的革命精神，了解得很透徹。舒曼对音乐时代变迁的概述，乍一看来似乎有点簡略草率，但是却具有惊人的形象性和完美无比的历史眞

[1] 《青年书簡》第187頁。

实性。它描繪出从18世紀到貝多芬的民主艺术的飞跃。“对位音乐的专制統治”、小型的薩拉班德、加伏特以及摩什基等舞曲形式已經成为往昔的遺迹了。这时在莫扎特和海頓的小步舞曲里已可听见长的衣裙沙沙作响了，跳舞的人們默默无語带着有教养的小資产者的风度，面对面地站立，頻頻地微蹲双膝，然后向后退。“間或还可看到庄严的假发，但是以前直挺挺的身躯现在已經富有弹性得多了。动作也比以前优美得多了。”“不久年青的貝多芬便在地平綫出现了。他气喘吁吁而侷促不安。象哈姆萊特王子一样，一縷鬈发蓬乱地垂在額前。敞开衣襟——所有的人都惊詫地望着这个怪人。也許是感到舞厅里空气窒悶而无聊吧，他飞奔出来，也不去辨識道路，一个劲在黑暗里狂奔，他瘋狂地咆哮、咒罵世俗的好尙和繁文缛节，但是奔跑时，却小心地繞过花朵以免把它們踩坏。”❶

舒曼說到貝多芬創作的巨大规模，說他已經攀登凌云的高峰，在那里几乎和泰坦天神并肩而立。但同时他也指出貝多芬的創作是以普通人的具体生活为基础的。他为貝多芬著名的回旋曲《为丢掉一文錢而憤怒》写过一篇短評，其中以純粹舒曼式的热情而又善辯的笔調把以上的思想发揮得淋漓尽致。他嘲笑那些以“貝多芬門徒”自命的人只看到第九交响曲的作者在星群之間飞翔，只看他“擺脫尘世超然入圣”。他号召作曲家首先要学习貝多芬的自然而質朴的风格。舒曼說过如下的精辟名言：“貝多芬象参天大树一样，枝叶繁茂的树頂高聳云端，但是却深深地扎根于他所热爱的土壤里。”❷

---

❶ 卷一，第118頁。

❷ 卷一，第167頁。

舒曼認为貝多芬的力量不仅在于他思想高超，而且也在于他对自己严格要求和孜孜不倦地鉆研。我們的批評家舒曼在接連聆听四首《費德里奥》序曲时好象看见这位作家埋头在工作。他带着狂喜的心情观察这位大师进行創作，删削修改自始至終永远是那么热情充沛。舒曼在《田园交响曲》中听到异常天真純朴、几乎連孩童也可以想象出来的旋律。但毫无疑問，即使在这里貝多芬也絕不是把由于他自己灵机一动而浮现在脑海里的东西統統記录下来，而是“在許多材料中加以选择”的。

照舒曼看来，也許再也沒有誰比貝多芬更鮮明、更令人鼓舞地表现出創作勇气、原則性和独立不羈的精神了。正是由于这个原因，他才那样猛烈地攻击冒充的貝多芬門徒的那些“渺小的人物”，特别是象西列兹的一位地主那类的好心肠的庸夫俗子，这位地主先生为了把他府上带有石膏精雕圓柱、綢緞帷幔和音乐家半身象的音乐书柜装点得更漂亮些，就感到迫切需要购买貝多芬作品全集，难道《英雄交响曲》的作者不正是这些附庸风雅的人物的势不两立的敌人嗎？

舒曼在当代的浪漫主义学派的作曲家当中划了一道分界綫。用他自己的話来說，他不愿把肖邦或門德尔松类型的艺术家和被德国报刊貶称为“魔鬼浪漫主义者”的那些音乐家“混为一談”。他称斯台芬·格勒为浪漫主义者。他滿意地指出这位作曲家对于被某些人当做浪漫主义的那种模糊不清的虛无主义、不成体統的东西以及德国新浪漫主义者喜爱的那种粗俗不堪的拙劣图画毫无共通之处。❶当然我們不能說舒曼在这样区分时永远是前后一貫的、

❶ 卷二，第67頁。

公允的(特別是他对在当时法国歌劇的評論)。但是我們只想在这里强調指出一件重要的事实：即舒曼清楚地覺察到浪漫主义在思想上是錯綜复杂的，它的許多流派是互相矛盾的。在现代浪漫主义学派中他寄予同情的乃是那些思想进步、眞正有丰富內容的艺术的創造者。反过来說，任何"浪漫主义"的空洞音响、竞尙浮华、为效果而效果的现象——一言以蔽之，任何用空虛的炫耀技巧来偸換眞正艺术的现象都使他深恶痛絕，引起他猛烈的、愈来愈尖銳的批評。

舒曼談到他所最亲近的浪漫主义作曲家，从来不拿他們和以前各个时代的艺术家对立起来。相反地，他总是强調指出他們之間密切的継承关系，他們在保卫眞正的艺术的斗争中精神上的团結一致。用他的話来說，莫扎特是他过去的一位伟大的"战友"，正好象貝辽兹是现代的一位伟大"战友"一样。貝多芬是靑年一代主要的感召者之一。至于巴赫，照舒曼的看法，新的創作时代的人們要比海頓和莫扎特时代的人們認識和了解他的作品深刻而全面得多。

但与此同时，舒曼之所以珍視新的进步艺术，却是因为它不是原封不动地重复旧的艺术而是将其发扬光大，征服了新的領域。从舒柏特起，音乐开始更精致、更細微曲折地表达錯綜紛紜的现实生活的各个方面，学会了更具体地描繪生活。舒曼还发现浪漫主义音乐家具有新穎独特的抒情因素，而且看出在这个純粹浪漫主义的"精神世界"里沒有任何"超人类"的东西，有的只是"有血肉之軀的人的感情丰富的心灵"[1]。

---

[1] 卷二，第68頁。

舒曼認为浪漫派中最引人注意的傾向乃是加强民間的和民族的因素。他号召作曲家傾听民間音乐，因为民間音乐乃是一个取之不尽、用之不竭的旋律宝庫(参见《音乐家生活守則》)。

乐曲中的民族特点和"在創作中加入自己的风格"的能力等等都一定会引起舒曼的同情。民族音乐文化运动在全欧应运而生，并且广泛地开展，使他感到欣慰。"从俄罗斯传来关于格林卡的信息，波兰出了个肖邦，英国有本涅特作为代表，法国有貝辽兹作为代表，匈牙利人李斯特蜚声全世界，在比利时大家談到才华横溢的亨增斯，在意大利每个春天都有好几个出色的音乐家出现，最后荷兰的音乐家也大显身手了。……"❶ 在荷兰的音乐家中，舒曼特别称道伊·斐古斯特，說他是个眞正的音乐家，由于是荷兰人而加倍地引起人們的兴趣。❷ 在丹麦，他支持加德以及歌剧《烏鴉》的年青作者伊·加尔特曼。我們的批評家为这部歌剧写的一篇評論里滿意地指出"音乐已經在德国的邻邦生根了"，說"邻邦的音乐也一定会反过来对他祖国的音乐起有利的影响。"❸

在浪漫主义音乐家当中最使舒曼心悅誠服的是**舒柏特和肖邦**。他从青年时代起就称舒柏特为"我心目中唯一的音乐家"，并拿他和自己心目中的另一崇拜对象"唯一的文学家"計·保尔相比較。他承認"我生活中的一切理想都来自舒柏特"。❹ 他認为舒柏特

---

❶ 卷二，第 116 頁。

❷ 同上。

❸ 卷二，第 273 頁。

❹ Roberts Schumanns Briefe. Leipzig (《罗柏特·舒曼书簡集》，来比錫 1904 年版，第 174 頁。

最重要的特点，乃是他能看出生活中最錯綜复杂的色調，并在一瞬間准确地記下形形色色的印象。他說舒柏特"能够把最微妙的思想感情甚至日常生活中的事情，用声音表达出来"❶。"生活在他的乐曲里得到纖介毕露的表现"❷，說"舒柏特的五綫譜就等于别人的日記簿，用来記載自己的許多曇花一现、稍縱即逝的情感"。❸

舒柏特的新穎特点和特殊的感召力量，还在于他为人懇摯，內心感情活跃以及他对事物敏銳的反应。正是以上的这些特点，以及幽默諧謔的才能使《美丽的磨坊姑娘》的作者得以成为"青年傾心的人物"。

舒曼对每一个珍貴的新事物的表现（那怕是点滴的表现）都非常敏感、非常注意。他从舒柏特的鋼琴曲覺察到舒柏特对这种乐器的性能有一种新的独特、灵敏的感覚，因此他的表现手法比一般的鋼琴曲更加"鋼琴化"。

舒曼还有一件伟大功績，就是他发现舒柏特当时沒沒无聞的《C大調交响曲》。舒曼为这件事写了一篇很长的論文，描述斐迪南·舒柏特如何把他弟弟一大堆手稿給他看，其后这首新发现的交响曲又如何第一次在格万豪斯音乐厅中演奏，当时自己的心情又是如何激动。

舒曼把肖邦評价为"我們时代中最勇敢、最值得驕傲的富有詩意感的人物"。舒曼第一次发表的捍卫新艺术的热烈言論便是与肖邦有关的，其后他又多次在論文和书簡里談到他所喜爱的这位

---

❶ 卷一，第147頁。

❷ 卷二，第229頁。

❸ 《青年书簡集》第83頁。

作曲家。舒曼能够在肖邦身上覺察到甚至当时目光最敏銳的观察家也沒有看出来的特点。例如在海涅的心目中肖邦的音乐只是“富有詩意的幻想的国土”，使他想起“生就綠色鬈发的人魚、須发斑白的海王，以及月光照耀的村庄”罢了。可是舒曼在他的音乐中听到的却不只是詩意的想象，他还听到了一位艺术战士的憤怒和驕傲的挑战声。他希望看到的并不是在貴族沙龙紳士淑女中間周旋的肖邦，而是在 1830 年和成千上万个青年一起欢迎“伟大的人民之声”的肖邦。在一篇論肖邦的鋼琴协奏曲的論文里，舒曼直截了当毫不含混地談到这位天才波兰作曲家的艺术革命傾向。他說这是使“侏儒和渺小的庸夫俗子”勃然大怒，使自由战士嘖嘖贊賞，引为驕傲的艺术。舒曼感慨系之地說：“对，如果北方的专制君王知道在肖邦的作品里，在他的馬祖卡舞曲的質朴的曲調里隐藏着多么可怕的敌人，一定会禁止音乐。肖邦的作品乃是用鮮花遮掩起来的大炮。”❶

舒曼在肖邦作品中最为珍视的决不是那些脱离现实的作品。恰恰相反，他珍視的正是那些带有浪漫主义激情，有极其丰富的生活感受的作品。他說肖邦的音乐象泉水一样噴涌着生活气息。肖邦的作品不仅是凭幻想而产生的，这些作品只有从作者的出身和他的祖国的命运中才能得到充分的說明。舒曼不止一次强調指出人民的作用，他异常重視肖邦和“强大而独特的民族”，即“波兰民族”的血肉联系。

但是舒曼虽然热爱肖邦，并且对他的創作异常敏感，在某些场合却对他的音乐作了輕率孟浪的、非客观的判断。例如他說，随着

❶ 卷一，第 225 頁。

肖邦的創作范围扩大，肖邦仿佛部分地丢失了或削弱了自己的一定的鲜明的民族风格（见《論肖邦的协奏曲与降 b 小調奏鳴曲》一文）。这种看法就是錯誤的，舒曼以为民族性格的削弱；事实上适得其反，恰恰是肖邦乐曲中民族性格变得更为丰富，更为扩大的表现，这在天才的艺术創作里是屡见不鲜的。

舒曼說肖邦仿佛是有病态的怪僻心理、狂放不羈等等弱点这种看法也是不正确的。众所周知，肖邦具有高度的分寸感，在与他同时的音乐家当中，可說是最不贊成浪漫主义的极端表现以及夸张失实的音乐手法了（舒曼自己在談到肖邦对李斯特的巨大影响时，也注意到这一点）。說也奇怪，舒曼竟不能賞識《丧礼进行曲》，特别是《降 b 小調奏鳴曲》的末乐章，竟不能觉察到肖邦的幻想曲形式的严整和完美。

門德尔松是舒曼最为推崇的当代音乐家之一。根据德国音乐学家乔治・埃斯曼的中肯意见，舒曼最賞識門德尔松的，乃因他是一个最典型的諧和协調的艺术家，善于把古典作家的最优秀的传統与新流派的理想結合起来。这也就是舒曼心目中門德尔松最宝貴的特点。他說：“門德尔松能够比任何人更清楚地理解时代的矛盾，并且比任何人更高明地調和这些矛盾。”[14] 門德尔松的技巧也是协調的，早在少年时代他的技巧就已成熟、臻于完美之境，然而又是象莫扎特的技巧那样輕松平易，“渾然天成，不着痕迹”（用舒曼的話来說，門德尔松是一个在娘胎里就已制胜了形式的人）。在門德尔松身上还諧和地結合了作曲和演奏的天賦。最后他的个性特征也是动人地互相协調的——既有敏銳的高瞻远矚的智

---

[14] 卷二，第 280 頁。

慧，又有滿腔热情，既长于交际，为人又沉着。

这两位三十年代来比錫最伟大的音乐家締結了亲密的友誼。这友誼非但是私人之間的友誼，而且也是在艺术思想上和社会活动上的友誼。舒曼把門德尔松看作同自己并肩作战，捍卫严肃的艺术，恢复古典作家的精神的一个最有力、最忠实的战友。最使舒曼贊叹不置的是，門德尔松的演奏和指揮有一种特殊的魔力，能使大家已淡忘的往昔大师的作品变得生气勃勃，把学院派使它們蒙上的陈腐气息一扫而空，而显露出它們里面的生动、有力的艺术內容。舒曼对門德尔松的才华推崇备至，称他为音乐界的权威和第一流人才，認为他的见解是"至高无上的见解"。門德尔松死后，舒曼提議为他写一本传記，写传記的草稿积了很厚一叠，但为了某种真相不明的原因，这本传記結果沒有完成。[1]

舒曼認为門德尔松創作里最有价值、最有特色的，乃是《仲夏夜之梦》的配乐。舒曼最惬意的是，这首幻想曲《仲夏夜之梦》也象他的一些內容相近的鋼琴曲一样，实际上"并沒有任何神秘的成分"，在这些乐曲里，你"到处都踏着坚实的土壤"，家乡的鮮花盛开的土地。他还滿意地指出，門德尔松的无詞歌也具有现实的基础，都是出于大自然和民歌的源泉。

在和舒曼同时的音乐家当中，門德尔松几乎是唯一沒有受他批判的一个。我們是否可以假定，有着敏銳犀利的批評眼光的舒

---

[1] 舒曼的这本饒有兴趣的手稿于1947年第一次发表，由格·埃斯曼校訂，并附了一篇序言(G. Eismann, Erinnerungen an Felix Mendelsohn-Bartoldi. Nachgelassene Aufzeichnungen von R. Schumann).（譯名是格·埃斯曼校訂，舒曼著《斐里克斯·門德尔松回忆录》）。

曼，居然从来也没有覺察到門德尔松的創作具有相对的局限性，他的风格也带有折衷性，和舒曼本人大异其趣，这难道可能嗎？这是由于舒曼的盲目呢，还是由于他对这位艺术家朋友过于偏爱，以至于虽看到缺点，也不肯批評呢？这是一个啞謎，照我們的看法，第二种猜度是比較正确的。

无論如何，有确凿的事实可以証明舒曼和門德尔松的美学趣味和标准并非永远一致的。例如他們对肖邦的某些作品、对貝多芬晚年的創作，特别是对貝辽兹的創作評价就不一样。門德尔松批評《幻想交响曲》說："他的配器法异常污浊，以致你拿过他的总譜，就想洗手……我覺得他的交响曲枯燥无味极了——低劣极了。厚顏无耻、傲慢不逊、低能还可以一笑置之，但是这首乐曲还不止如此，它自始至終都是肤浅，毫无生命。"❶ 而舒曼对同一首乐曲的意见却和他截然相反。

舒曼具有他自己大胆独到的见地，不为温和自由主义的門德尔松派所左右，这一点在拥护貝辽兹的斗争中表现得特别明显。

大家都知道，这位杰出的法国交响乐作曲家在他祖国的遭遇是极为悲惨的；在巴黎受到大家的冷遇，除了少数进步艺术家以外，誰也不賞識他。不論对于法国或是德国音乐界的庸人来說，他都是一个"浪漫主义的怪物"，至多也只是一个"滑稽可笑的怪人"。眞正深刻了解貝辽兹的是在俄国。格林卡称他为"我們世紀的第一位作曲家"。大家都知道，强力集团的作曲家都是貝辽兹的狂热信徒，在这方面也和在其他許多方面一样，舒曼是俄罗斯乐派的

❶ 見 B·达姆斯：《門德尔松-巴尔托迪》一书 27 頁，1930 年版。

盟友。

早在1835年舒曼就发表了一篇非常詳尽的关于貝辽兹的重要論文，这篇論文是为了出版李斯特的《幻想交响曲》鋼琴改編譜而写的。后来舒曼利用了每一个机会来表示对貝辽兹的同情并且一再击退了貝辽兹的敌人的恶意攻訐。

舒曼推崇《幻想交响曲》的作者为大胆革新者。他最感到高兴的是貝辽兹的艺术給予音乐界里一切无精打采、平庸的现象，鼠目寸光、自滿自足的小市民以无情的打击。

貝辽兹的新穎之处在于，他不断地扩大音乐的陣地，在自己的每一首作品中都征服了新的領域。他的音乐和生活不可分割地交織在一起。用舒曼的别致的比喻来說，貝辽兹的音乐紧紧地纏住他，就好象大蛇纏住劳孔（特洛亚城的阿波罗祭司，因为他劝告特洛亚人警惕木馬，雅典娜震怒，使两条蛇将他絞死。——譯者注）使他不能移动一步，也許貝辽兹缺乏"美的感覚"，但是他有許多地方是"眞实的甚至深刻的"。❶ 貝辽兹的伟大气魄、雄渾力量以及"朴实无华"、不事雕琢的特点都使舒曼为之吸引。这些特点用他的話来說，和德国的另一个乐派——"象斯克里勃那样輕佻、比羽毛还枯燥的奥柏派恰恰相反。"❷

舒曼仔細注意到貝辽兹的革新的一切重要特点。《幻想交响曲》的作者比貝多芬的所有的継承者更大胆，竟敢于改革传統的交响套曲形式。他打破了传統的陈规陋矩，特别是小結构的方整性（即"問答形式"），使音乐思想的陈述和展开形式变得更加丰富。

❶ R. Schumanns Briefe（《舒曼书簡集》）第156頁。

❷ 卷一，第227頁。

貝辽兹的和声，虽然外表有些粗糙，却是“精辟”，他这种和声不能孤立起来看，而只有和上下文联系起来看，和作者的个性、风格和气質的特点联系起来看，才能得到解釋。舒曼針对貝辽兹独特的旋律这样說过：不能拿他們和大家都已习慣了的意大利旋律相比較。这种意大利旋律还沒有开始，你就可知道它从头到尾是怎样的。貝辽兹的旋律很独特，但同时也非常自然，因为它們是从生活中汲取的。

菲蒂斯說：《幻想交响曲》第二和第三乐章的主題陈腐，“平淡无味”。舒曼和菲蒂斯进行了爭論，指出这些旋律的生活眞实性。他說第二乐章的主題将我們引进了跳舞厅。至于第三乐章的旋律，如果你在丛山中凝神靜听芦笛或是阿尔卑斯山的号角，那你所听到的便正是这样的旋律。貝辽兹的旋律差不多每个音都非常强烈，因此照舒曼的看法，它們的风味就切近于民歌；正是由于这个原因，它們也象許多古老的民歌一样，一般来說，是不能配上任何和声伴奏的。当然，不言而喻，舒曼也看出了大家所称道的貝辽兹在管弦乐配器方面的革新手法。

有趣得很，不仅是舒曼对貝辽兹的贊許，而且对他的批評也和俄国音乐家的意见不謀而合，他責备这位法国作曲家过分偏爱外表的效果，和矫揉造作的戏剧性。他說：“貝辽兹往往象閃电一样发出耀目的光焰，但是也留下了硫磺的气味。”[1] 不过話說回来，在这方面舒曼的批評未免有些不够深入，他沒有能够穷本究源，象以后的謝罗夫、斯塔索夫、柴科夫斯基等人那样，找出貝辽兹的缺点

---

[1] 卷二，第178頁。

的根本原因，同时他也沒有談过貝辽玆的許多創作思想带有主观性的問題。

如果說，舒曼对于貝辽玆濫用效果，只是順便提到而已，那末他对梅亚貝尔的意见中关于濫用外表效果的批評，便是唯一的主要內容了。他写道："故意使人惊愕，取悦听覚——这就是梅亚貝尔的至高无上的座右銘。"[1]梅亚貝尔的《新教徒》从矫揉造作、假仁假义的令人厌恶的戏剧情节起，[2]直到响亮的小号和大号为止，全都使舒曼憤懣。弗洛列斯坦在听这部歌剧的时候憤怒地攢起拳头，大駡《新教徒》的作者，把他和弗兰科尼——聞名一时的巴黎馬戏团的經理归为一类，此外气得再也誁不出第二句話了。毫无疑問，在这里舒曼是失掉了进行客观批判的能力了。他指出了梅亚貝尔某些缺陷，同时却更深刻地暴露了自己的弱点。到底是什么阻碍舒曼理解和賞識法国大歌剧的宝貴因素呢？至少由于两个互相有連带关系的原因。第一，由于舒曼也和与他最亲近的艺术界人士一样，有些脱离了广大听众和"一般人"的趣味；第二，由于他对音乐戏剧及其特殊规律，对于（根据柴科夫斯基的定义来說）歌剧音乐和交响乐及室内乐曲的不同的特点——"質朴、宽广和装飾性"等沒有眞正的兴趣。

舒曼所看到的李斯特的作品，只有不多几首鋼琴曲，而且这些鋼琴曲都远远不是最有价值的：主要都是些协奏曲的改編譜以及偏重卓越技巧的練习曲。（李斯特作第一批交响詩以及最深刻的鋼琴曲的时候，舒曼已經停止音乐批評活动了）。根据这末少几首

---

[1] 卷二，第61頁。

[2] 同上。

作品，舒曼对李斯特的判断竟那样公允透辟、有远见，这就越发难能可貴了。

他看出李斯特是一个有巨大惊人的創作力量的艺术家。在台上李斯特能够完全支配听众的情緒，使他們振奋鼓舞，要将他們引向什么地方就引向什么地方。舒曼感到年青的李斯特的作品里也流露出这股創作力量，永远是那样精力充沛，使人振奋。但是李斯特創作的图景是自相矛盾的，正象他的生活是紛紜复杂而自相矛盾一样。李斯特的作品显露出他的精神在不断成长，表现手段愈来愈丰富、新穎，仅以他在鋼琴表现力方面的新发现而論，就足以証明他的“伟大的实力”了。但与此同时，李斯特在技巧上的成就也給他的創作带来了不少浮华的成份。他从少年时代就卷入“大城市的漩涡”中，蒙受到有害的影响，成为嘩众取宠、迎合时尚的牺牲品。对他起影响的有“法国新文学的浪漫主义思想”和“輕浮佻達的法国风格”，“他往往沉溺于最乖僻的、极其精致的卓越技巧而不能自拔”。虽然后来肖邦的影响使他“有所覺悟”，但是那时李斯特已經很难弥补过去的疏漏了。舒曼对李斯特鋼琴曲风格的那种为技巧而技巧的卓越技巧因素以及純粹是裝飾意义的因素所抱的态度，在他給克拉拉的一封信里表达得更明确。他說：“我也正象你一样，悉心栽培艺术。当我坐在鋼琴旁进行創作的时候，我內心体驗到的隐秘的柔情，即使用李斯特的全部的灿烂輝煌的艺术来交换，我也不愿；李斯特的艺术里，往往包含許多虛飾的成份。”[1]

---

[1] Jugendbriefe（《青年书簡》）第310頁，但在同书內（1840年3月的书簡中）舒曼也写到李斯特的演奏所产生的強烈印象，說他的演奏使人“战慄而欣喜万分”。

然而舒曼感到李斯特的作曲天賦还沒有充分发揮出来，还沒有显示出他作为一位卓越艺术家的全部精神力量。用他的話来說，如果李斯特在作曲上花費了象他在演奏上所花的那么多精力，定可成为一位伟大的作曲家。李斯特的前途是不可限量的。但是舒曼告誡他說："李斯特若要获得眞正的承認，先必須恢复心灵的清晰和质朴……"❶ 这几句話有好多地方后来都为李斯特本人应驗了；在这段話里舒曼以惊人的先见之明，說出了李斯特一生都缺乏的、即使在他創作精力最旺盛的时期也沒有能完全获得的主要的东西。

舒曼最后一篇批評文章，所談的乃是年青的勃拉姆斯（«新的道路»）。这篇論文再一次表现了舒曼的远见。他在这位青年的作品里，預料到这位 19 世紀下半叶最杰出的作曲家之一，其才华将达到多大的规模，預料到他将有多么远大的創作前途。舒曼还希望勃拉姆斯以"最理想的方式表现时代精神"，可惜这个希望未能实现。在 19 世紀下半叶西欧音乐界并沒有能产生出象貝多芬或巴赫那样能集中时代的最高理想于一身的作曲家。但有一点却是毫无疑問的，即勃拉姆斯比任何一位浪漫主义作曲家更能避免 19 世紀末浪漫主义派所遭受的危机，是否就是为了这个原因舒曼才希望把浪漫主义音乐的"接力棒"交給勃拉姆斯呢?!

論舒曼的批評方法和风格

"談論音乐的最好方法——莫过于保持緘默……何必要写关于肖邦的事情呢，何必要絮絮不休使讀者厌煩呢？为什么不直接

❶ 卷二，第 197 頁。

从他的原著里吸取营养呢？”❶ 当然，以上这段話是不能从字面上来解释的。他所以让說話欠斟酌的弗洛列斯坦来說这段話，并非出于偶然。如果舒曼真的認为音乐批評是可有可无的，那末他也不会遺留給我們这許多出色的論文了。他发这段似是而非的議論，其目的只是为了表现自己对音乐評論的高度要求罢了。

舒曼坚决反对墨守成规的音乐批評，也正象他坚决反对停滞不前、死气沉沉的音乐創作一样。他带着恶意的諷刺口吻，挖苦那些宗派主义的学究对音乐的无精打采、灰溜溜的单調而瑣碎的描述，那些在庞大的巨人身上擱上梯子，并且妄想用自己的尺度来衡量它的“艺术庸人”决沒有能力說明这位伟大艺术家的作品里的任何东西。❷ 沒有任何东西比平庸的評論更能助长艺术里的平庸现象了。❸ 生动的艺术必須以生动的、永远新鮮的感覺来領会。舒曼認为，音乐評論作家首先必須是对音乐有浓厚兴趣的听众，他必須有微妙的感受能力、丰富的艺术想象力，能够由于艺术的直接印象而产生深厚的情感，并且利用这个印象来引起讀者熾烈的情感。只有这样的作家才能成为眞正的艺术宣扬者和批評者。根据这个原則，舒曼提出了对“高級的批評”的要求：“无論如何，我們总得承認，高級的批評給予人們的印象必須和批評对象所給予人的印象相同。❹ 他完全意識到这样的批評是难乎其难的。只有高度創造性的精神才能达到这个地步。但問題不在这里，重要的是，我們必

❶ 卷一，第 223 頁。

❷ 卷一，第 82 頁。

❸ 卷一，第 241 頁。

❹ 卷一，第 82 頁。

須竭力向这个目标迈进。只要接近这个目标，哪怕是一点点，也都是可貴的。

舒曼的論文的文学特点都是和这些看法和目的密切相关的。不論什么文学形式和手法，只要是能够表达乐曲的生动形象的，都能引起他的兴趣。他有些論文是用书信体写成的，例如他对格万豪斯音乐厅中举行的音乐会的一些評論，假托为埃塞比烏斯和塞尔片汀从米兰寄給克拉拉·維克的几封信（«Schwärmbriefe»）。还有些論文則写成对話形式或是有好几个登场人物的生动的小說场面。舒曼論几首舞曲的一篇論文很有趣，而且对他来說也是非常典型的——这篇文章用富有浪漫色彩激起人好奇心的笔調描述一次舞会上的情景（«奧格斯堡的約翰基里，关于最近一次具有艺术历史意义的舞会的报导»）。舒曼还爱用洒脫自然、一揮而就的"日記"形式（如«大卫同盟盟友的备忘手册»、«銘言»、«戏劇笔記»等等）。

舒曼为了要貼切地表达音乐印象广泛地使用了联想、富有詩意的比喻、独立的标題解释等等手法。[1]他这样做是由于深信音乐是和生活、和各种姊妹艺术有着千絲万縷的联系，深信音乐里的詩意的优美的成分被揭示得愈多，它就愈能提高人們的情操，愈有感染力量。

甚至在衡量一首乐曲的价值或是对音乐技术作专門性的分析时，舒曼也常常利用具体形象。例如他为了使讀者对克拉莫的膚

[1] 这里举几个有代表性的例子——舒曼对門德尔松的«安靜的海洋»、貝多芬的«第七交响曲»作了有情节的富于詩意的解释（見 Schwärmbriefe）。他还利用席勒的詩来解释卡涅特的几首鋼琴曲（«鋼琴幻想曲、隨想曲及其它鋼琴曲»），利用对«唐·璜»題材的联想来解释肖邦的变奏曲，作品第2号。

俗，但是平稳无疵、相当流畅的練习曲具有概念，这样写道："在我面前的是一个庄重、整洁、漂亮的东西，就好象老年人每逢星期日还穿上的那种服装。在这首乐曲里听不见浪漫主义的急流奔湍声，唯见遍植紫杉、修葺得很整洁的林蔭道上，有許多精致的噴泉。"在同一篇論文里还对一首練习曲的轉調設計作了如下的描述：作者很有把握地順着和声的流水泛舟而下，一点也不用当心浅滩的深渊。誠然他在E大調处把船攏了岸，在綠茵地上煦穆的阳光下，歇了一会儿腰，但他随即又驅舟进入波浪中了。[1]

舒曼这样形象化地描写和解释音乐的手法，不能不拿来和德国浪漫主义文学中一个富有特色的流派——即A. B. 卢那恰尔斯基称为"文学音乐"的那个流派加以比較。这个流派的較早的范例乃是威廉·瓦肯罗德尔的中篇小說《作曲家約瑟·貝尔林格的奇妙生涯》。在瓦肯罗德尔以后，路德維希·梯克和霍夫曼又对这种詩意地描写音乐的手法悉心培植。在音乐作家当中傾向于这类文学的有卡·瑪·威柏（他著有未完成的长篇小說《一个音乐家的生涯》）。

在那个时代的德国文学中，对音乐和对"音乐风味"的崇拜在思想方面并不一致，有着很大的分歧和矛盾。它在很大的程度上与当时反动的浪漫主义哲学的各种派别有着联系。对于謝林和叔本华之流的哲学家来說，艺术的認識是和理性的邏輯的認識根本对立的。他們認为艺术的特性乃是直覚的非邏輯的認識，而艺术当中最能表现这种認識的又首推音乐。根据这些哲学家的看法：音乐

[1] 卷一，第243頁、244頁。

所反映的既不是现实的世界，也不是眞实的情感，而只是现象与情感的一种“原始本質”，在哲学家的心目中现象和情感只是一些模糊的直覚的感触而已。諾瓦里斯把艺术感受比喻为一种支离破碎、毫不連貫但异常美丽的梦境。瓦肯罗德尔認为音乐是一种最有力的艺术，他所持的理由就是音乐“最能摆脱现实生活的各种关系和联想”。照叔本华的看法，在音乐的領域里“也象在所有的艺术里一样，概念是徒劳无益的”。他說：“作曲家揭示了世界的內在实質……他所用的語言是他的理智所不能了解的，正如象一个梦游病患者，往往会說出他在清醒时对之毫无概念的事情。”梯克与霍夫曼特别推崇器乐，因为器乐照他們的看法乃是最“普遍”、最抽象，因而也是最“純淨”的一种艺术。照霍夫曼的意见，“音乐向人們揭示了一个神秘莫測的意境，一个与人們周圍的外在现实世界毫无共同之点的世界。人們可以抛弃掉一切明确的情感，而沉醉于一种难以言传的臆想之中。（参看連载論文《克莱斯勒杂論》中的一篇短評《貝多芬的器乐》）

諸如此类的关于音乐的见解，显然都是以主观唯心主义做基础的。因此也就无怪乎在霍夫曼之流的作家詩意的描写之下，音乐差不多总是极端主观、模糊、狂放不羈的感覚馳騁的园地，我們在霍夫曼的短篇小說《克莱斯勒音乐詩歌俱乐部》中可以看到这种主观的、随心所欲的音乐幻想的一个典型例子。对这位“瘋狂的乐队指揮”来說，乐音只是一种对于幻想的刺激剂，他成天耽于幻想，沉溺在自己的奇妙的瞬息万变的感覚中。为了获得更大的神秘感，克莱斯勒吹熄了所有的蜡烛，然后他弹了几个单独的和弦，类似最簡单的和声轉調习題。但这已經够了，他的想象力在一刹那活跃

起来，他看见了許多“光明的精灵”用金色的翅膀把他載向那永恒的国土。接着他又看见了“美貌的少女”和“深林幽谷中的欢乐生涯”以及在“野外墓地上的舞蹈。”最后他又看见了“打着定音鼓、吹着小喇叭的魔鬼”。

毫无疑問，舒曼的文章也带有霍夫曼的某些特征，在“大卫同盟盟友”对音乐高談闊論的总的氛围中，特别是在耽于幻想、狂热而爱諷刺的弗洛列斯坦的論断中，都可以感到这些特征，而又和霍夫曼不同，带有一种舒曼所特有的、富于詩意的、即兴式的自由奔放的笔调，杂揉着許多形象和隐喩。順便說一句，这种笔調非但是受了霍夫曼的影响，而且也是受了計·保尔的潜移默化所致。[1]但是从根本上来說，舒曼作为一个美学家，所采取的立场是和霍夫曼截然不同的。上面已經說过，舒曼一向坚决主张音乐必須与生活联系，音乐內容必須具有客观的现实的本质。这就是为什么他和霍夫曼相反，激烈反对主观地随心所欲地胡乱解释音乐的原因。

舒曼具有丰富的想象力，能迅速地把大量的音乐印象与具体的形象和題材联系起来，但是他也确切地感到这些联想的客观性与可靠性有多大。他决不把狹隘的个人的感受和灵机一动的遐想强加到讀者头上。他对音乐的生动如画的标題性的解释通常总是作为詩意的“假設”提出来的。他感到主要的乃是捉摸到并向讀者提出一种明确的形象，而决不是使讀者的思想僵化，死抱住一种固定不变的題材不放。例如，他向讀者描述自己所想象的貝多芬的

[1] 应当指出，这些特点主要是舒曼的早期論文具有的。年复一年，他的文学风格有了显著的改变，变得愈来愈严肃、愈簡洁了。

第七交响曲的标題就是抱了这种精神；故意沒有把話說完。（参看«Schwärmbriefe»）如果舒曼的描写过于具体、过于自由，他就会向讀者預先声明。埃塞比烏斯在听舒柏特的一首进行曲时好象看见了一队奥地利第三等預备队的兵士，他們胸前挂着风笛，在步枪的刺刀上挑着火腿与腊肠。舒曼好象預料到，这段描写会引起讀者的反駁，所以赶紧声明"但是这样說法未免过于主观了"。

舒曼对音乐的文学解释，就是有这种"不固执"的特点。談到这里，我很想提一提普希金的«莫扎特与薩利耶里»当中的一段名句。普希金在这一场戏里也就是着重描写莫扎特具有这种眞正艺术家的"不固执"的特点。在这一段詩句里伟大的作曲家对薩利耶里叙述他的新作品的題材：

（莫扎特站在鋼琴旁边）

請你想象吧，……想誰呢？

就算是我吧——比現在略为年輕；

恋爱上了，——但不火热，只有那末一点；

和情人，或是和你在一起，——

我很欢欣……突然，死神的阴影

籠罩了我的生命，周圍黑暗一片，

舒曼能够把他对音乐的充滿情感的、詩意的、形象化的音乐感受和对音乐的科学認識有机地結合起来。

照舒曼的看法，批評家沒权利把一首作品和其他事物割裂开来，单独地进行判断。为了使自己的判断完美无疵，不偏不倚，光是靠直接的印象是不够的。应当知道一首乐曲在生活中的"前因后果"。

在这方面舒曼对很多东西感到兴趣，从一般的历史知識起，直到有关他研究的那首乐曲的作者的各种資料为止。

他在一篇論文里写道："讀到那些不明白其历史渊源的作品，我就有些胆怯。我很想知道我所研究的作者属于哪个流派，他青年时代所持的观点，他所追求的理想，甚至于他的职业、他的生活情况——很想知道他全部經历和艺术造詣，他在創作我要討論的那首乐曲前是怎样一个人……，誰若是沒有这样一个完整的概念，便貿貿然討論乐曲的細节，就很容易流于枯燥、狹隘了。"[1]

舒曼具有一个眞正的历史家的才能。散见于他的評論中对音乐风格的論述，旣中肯又形象化，胜过許多卷的历史巨著。他能一針见血地道破各种不同的創作流派以及个别作曲家的民族特征和个人特点。

照他的看法，沒有比新形式用旧名称更会引起大家的激怒与反感了。"但是应当永远从本質上来研究事情"，这句話表达了舒曼的一項重要的科学原則：应当从"本質上来"研究事情，也就是說不是从預定的标准和规范出发，而要永远捉摸到你所研究的那个现象所特有的、在历史发展中形成的新的规律性。舒曼也和晚年的貝多芬或貝辽兹一样，总是用这把鑰匙来打开这些现象的奧秘的。

B. 阿斯木斯着重指出过舒曼的科学历史主义。[2] 他引証了舒曼关于奏鳴曲式的历史发展过程、关于人們对和声悅耳标准的变化所发表的一些有趣的见解。"不同的时代有不同的听賞标准。在古代意大利人的最优秀的作品中，我們可以找到五度平行。显然，

[1] 卷一，第 70 頁。

[2] B. 阿斯木斯著《舒曼的音乐美学》，載《苏联音乐》1940 年第二期，第 58 頁。

在他們的眼光看来，这些平行五度还是挺不差的。在巴赫和亨德尔的作品中，这些平行五度間或也可遇到，但总的說来，已很少见了。在莫扎特的时代，它們便完全消失了。这时伟大的音乐理論家便应运而生，竭力禁止平行五度，甚至把它处以死刑。后来貝多芬来临了，他为我們写下了不少奇妙的平行五度，特别是半音上下行平行五度。”

克列奇瑪尔曾經說过，“舒曼具有异常敏銳的历史敏感。”他依靠了这种敏感，得以发现巴赫的«F大調托卡塔»、莫扎特的«g小調交响曲»、貝多芬的«田园交响曲»等乐譜版本里的刊誤。这些刊誤“在整整一个世代里，誰也沒有发现[1]”。

舒曼一絲不苟的科学研究精神，表现在他时时刻刻对音乐形式、对一切音乐表现手段非常注意。把音乐形式平鋪直叙地說一遍或是把音乐外在因素罗列一番，是他最不感兴趣的。他認为如果要分析整个乐曲，以了解这首乐曲的特殊的具体內容，研究音乐結构乃是一个不可缺少的部分。他在«音乐家生活守則»里曾說过：“只有当你明白了乐曲的形式以后，你才会明白乐曲的精神。”[2]

舒曼分析乐曲形式，还有一个目的——就是給予乐曲一个客观的美学評价。他要求乐曲的构思与表现手法必須高度統一，必須和諧而自然。缺掉这些因素，一首艺术作品便会失去真正的力量和生命力。上面已經引过舒曼的一段典型的批評意见了(«論連加尔德的鋼琴奏鳴曲»)——他反对偏重理性而缺乏感性，毫无艺术

---

[1] 克列奇瑪尔著«美学家罗柏特·舒曼»，M. 史台尔恩譯，稿藏莫斯科国立音乐学院图书館。

[2] 卷二，第483頁。

味道地理解作曲上的发明才能。他还有好多次看出其他一些类似的缺点。他批評那些沒有"統一的內在綫索"、形式也毫无規律可循的作品(«論尤·沙普勒的幻想曲»)。另一方面,他也談到形式划一的危害性!这样往往会使艺术变得死板,导致艺术的危机(«論一大批的士气十足、因袭成规的鋼琴变奏曲»)。他要求作曲手法必須和作曲者所选择的体裁相适应;例如,他很不贊成那些"旋律过分依靠和声、声部处理带有过多的器乐性质"的声乐曲(«論基尔赫勒的歌曲»)。❶舒曼对于音乐思想展开的手法以及总的邏輯很感兴趣。他断定,如果音乐思想照一般人所肤浅地了解的那样,只是在表面上"正确地"展开是不够的。照舒曼的看法,音乐展开的綫条不应当象一条笔直的运河,而应当象一条时而激蕩、时而輕快地流逝的小溪,或者象一股洪流,流过森林、溪谷和山坡,向村庄、都市、城堡致意,一会儿向人間奔去,一会儿又避开人間。"❷

舒曼永远以政論批評家的身分发表意见,他利用了当时音乐科学領域里的可能利用的一切知識。他对認識音乐的任务和方法有一套完整的看法,竭力使批評有可靠的科学根据,使科学起社会的功能,——这些也是舒曼文学活动中最可貴的特征之一。

舒曼所发表的評論,有一种令人羡慕的直截了当、出口成章的明快的笔調。这是作者的卓越的文学才能的明証,决不是由于他"輕浮"地对待批評任务。舒曼对自己要求很严格,他非常重視批評的教育和感化作用。正因为如此,他知道发表意见必須非常謹

❶ 卷二,第427頁。

❷ 引自克列奇瑪尔的«美学家——舒曼»、M.史台尔恩譯,稿藏莫斯科国立音乐学院图书館。

慎、可靠才行。舒曼說过："意见愈成熟，发表它的口气就愈是要質朴、謙逊。只有对自己的意见經过多次反复研究，并加以科学检查，坚持不懈地剷除自欺欺人的思想，才会知道我們增长的知識多么微少，我們的意见成熟得多么緩慢。因此，我們在判断一件事物，应該非常細心才对。"❶

以上这段話主要是总結舒曼个人的經驗。試将他不同年龄的論文加以比較，就不难看出，他的观察和評断变得愈来愈客观了。他的引文新风格变得愈来愈明快、愈犀利了。

舒曼在編纂他的«Gesammelte Schriften»（«論音乐与音乐家»〔論文选〕）第一版时，对自己早期的作品挑剔最严，加以潤色，有时甚至还整段地删掉那些带有让·保尔别致的文章风格的地方。而較晚的論文，他几乎沒有改动。

舒曼的文学活动是19世紀进步艺术思想斗争史里光輝的一頁。舒曼的論文，正好象古典艺术遺产最优秀的部分一样，不仅是具有历史意义而已。它們里面有生动的思想、生动的經驗。它們和我們时代为捍卫进步的现实主义艺术而进行的斗爭之間有着紧密的联系。

德·瑞托米尔斯基

❶ 根据E.舒曼的«罗柏特·舒曼»，来比錫1931年版，第181頁。

俄譯本編者的話

舒曼的音乐批評論文是他的一份极其宝貴的創作遺产。作为一个进步的浪漫派作曲家和肖邦、貝辽兹、李斯特等人在思想上的战友，舒曼在自己的文章里始終是为捍卫进步的艺术理想，为反对艺术里的因循守旧、庸俗的现象而勇敢地斗爭。

舒曼的論文、短評、格言大部分在1834-1844年发表于他在来比錫創办的«新音乐报»(Neue Zeitschrift für Musik)上。1852年舒曼着手把自己的論述汇編为一本篇幅巨大的«論音乐与音乐家»(論文选)。这項工作历时两年之久，直到1854年5月«論音乐与音乐家»(論文选)方始問世，其时舒曼已沉疴不起，永远脫离創作活动了。

19世紀末，杰出的舒曼研究专家之一，古·扬森用未經作者选入的大量論文和短評充实了这本书的內容。扬森的修訂版❶也就是这本俄譯舒曼論文簡編的主要依据。

❶ 全名是 Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann. Vierte Auflage mit Nachträgen und Erläuterungen von F. Gustav Jansen, Leipzig, 1891。(«論音乐与音乐家»〔論文选〕，罗柏特·舒曼著，古·扬森修訂第四版，来比錫1891年出版。)

本书中所引証舒曼論文和古·揚森的評注全部是根据这个版本，括弧中注明其卷数和頁数。

舒曼認为他創办的这份报紙的最重要的任务有三項：第一，宣扬古典音乐遺产；第二，对不久以前音乐生活里各种反艺术的傾向进行斗爭；第三，为一个充滿詩意的时代的到来作好准备，也就是說，对现代一切进步的創作现象給予支持。舒曼的批評活动的这几項最重要的方針，我們竭力在本书內表现出来。表示第一、三項方針的是关于貝多芬、舒柏特、肖邦、貝辽茲、李斯特、門德尔松、勃拉姆斯的論文；表示其第二項方針的乃是对一些鋼琴变奏曲的短評，以及一些"笔記"和格言。此外，讀者还可以在舒曼的社論《新年祝詞》、《备忘手册》、《銘言》等文內，看到他就音乐美学、音乐批評、教育学和演奏艺术所提出的各种各样的重大問題。本书編者把論文按性质分成好几部分，每一部分里的文章按創作时間先后排列。所有在正文里的脚注都是舒曼原加的，作者在汇編《論音乐与音乐家》(論文选)时添加的脚注，則一律标以(1852年)字样。

正文里不属于舒曼的标題和說明文字，均括以方括号，本书編者所加的注解均附在书末。